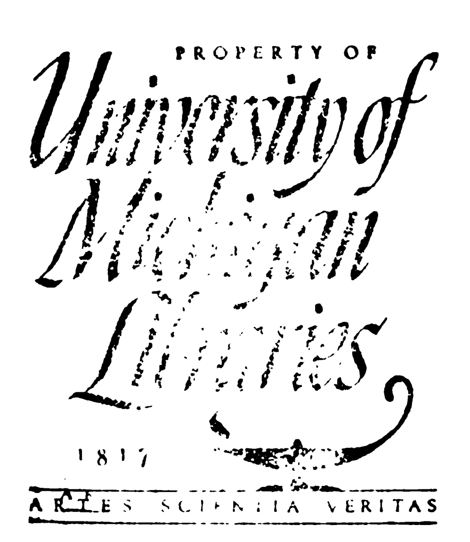

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

SCHRIFTEN ZUR

KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
80. HEFT.

HEINRICH LUDWIG

SCHRIFTEN ZUR KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

1. UEBER DARSTELLUNGSMITTEL DER MALEREI
2. UEBER KUNSTWISSENSCHAFT UND KUNST

AUS DEM NACHLASS HERAUSGEGEBEN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
80. HEFT.

HEINRICH LUDWIG

SCHRIFTEN ZUR KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

1. UEBER DARSTELLUNGSMITTEL DER MALEREI
2. UEBER KUNSTWISSENSCHAFT UND KUNST

AUS DEM NACHLASS HERAUSGEGEBEN



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1907

HERRN

DR. MED. OTTO VON FLEISCHL

DEM FREUNDE LUDWIGS



INHALT.

VORWORT.

Die folgenden Schriften von Heinrich Ludwig wenden sich nach zwei Fronten und mehr an die Fachgenossen der Kunst und Kunstwissenschaft, als die Schrift «Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß» es getan hat. Dennoch sind auch die Schriften «Ueber Darstellungsmittel der Malerei» (Rom 1874) und «Ueber Kunstwissenschaft und Kunst» (Rom 1877) von allgemeinem Interesse und Wert.

Die Gründe zur Abfassung dieser Schriften, die zu dem reichen literarischen Lebenswerk des Verfassers die fundamentalen Stufen bilden, liegen tiefer, als es scheinen möchte. Ludwig stammt aus der Düsseldorfer Schule. Welche Erfahrungen er dort gemacht hat, ist aus der Schrift «Ueber Erziehung etc.» genugsam zu erkennen. Man liest seine Ausführungen über die dortige — und damals wohl auch anderwärts übliche — Künstlererziehung nicht ohne Ergriffenheit über den Schmerz, der aus den Anklagen spricht. Ludwig hat weiterhin durch zwei Jahrzehnte mit schmerzlichem Gefühl die Resultate erlebt, die aus der laxen künstlerischen Erziehung hervorgegangen sind. In Rom sah er sich von den erhabensten Kunstwerken, den höchsten Produkten menschlicher Kunstbetätigung umgeben. Mit der Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit eines wahren Gelehrten und mit der Eindringlichkeit und Feinfühligkeit eines echten Künstlers hat er sich in das Wesen und Wirken der grössten Meister vertieft und um Klarheit und Wahrheit über ihre

für alle Zeiten mustergültigen Leistungen gerungen. An literarischer Einsicht und an künstlerischer Bildung stand ihm unter den Zeitgenossen keiner gleich. Ludwig ist in dieser Hinsicht eine phänomenale Erscheinung. Dazu kam, dass er selbst — in den Petroleumfarben — ein technisches Mittel gefunden hatte, das bei entsprechend sorgfältiger und zweckmässiger Behandlung der technischen Arbeitsführung die Solidität und die Farbenpracht der alten Meister gewährleistete. Zu gleicher Zeit sah er im beginnenden Naturalismus und in andern Erscheinungen eine Verwilderung der malerischen Technik und eine Leichtfertigkeit in der Kunstübung und Kunstbetrachtung sich breit machen, die ihn mit ernstesten Befürchtungen für die Kunst erfüllte.

Aus diesen Gründen heraus erwuchs ihm das ethische Pflichtgefühl, nach Massgabe der ihm möglichen Kräfte als Warner und Weiser auf die Verhältnisse einzuwirken. So wurde er, der selbst das Literarische und das Literatentum in der Kunst aufs heftigste ablehnte, durch sein ganzes späteres Leben hindurch ein literarischer Verteidiger echtesten Kunstwesens. Aus unbestechlicher Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit heraus geht er daran, sowohl auf den unschätzbaren Fond an künstlerischen Erziehungswerten, wie wir ihn an den «alten Meistern» besitzen, als auch auf die Notwendigkeit einer ernsten und strengen Erziehung zur bildenden Kunst hinzuweisen — eine Erziehung, die den werdenden Künstler sowohl mit den Vorbedingungen und den Möglichkeiten der Darstellungsmittel und des Schaffens, wie auch mit den nötigen wissenschaftlichen und allgemein bildenden Rüstzeug vertraut macht, deren er bedarf, um seinen hohen Aufgaben als Künstler gerecht werden zu können.

Ludwigs Lehre, durch «höchste Anstrengung der in Harmonie befindlichen Sinnen-, Geistes- und Seelenkräfte ein höchstes Ziel zu erreichen», fiel in eine Zeit, da «die Eroberung des Modernen» in vollem Gang war. Gegen die Verrohung der künstlerischen Technik, gegen die Eitelkeit, die anstelle «naiver Ehrlichkeit des Bestrebens und das respektvolle Zurücktreten der Künstlerpersönlichkeit hinter den Ernst der Aufgabe ein verwildertes Gefühl und kapri-

ziöse Nachlässigkeit setzt», wendet sich seine Warnung. Damals (vergl. Gegenwart 1875, bes. Nr. 46) verhallten seine Worte ungehört. Wenn nicht alle Zeichen trügen ist es heute so weit, dass nach all den gährenden Zwischenspielen Ludwigs Ausführungen als berechtigt verstanden und beherzigt werden können.

Die Schrift «Ueber Kunstwissenschaft und Kunst» entstand im ersten Entwurf 1877. Sie war unter dem launigen Titel «Ein Schiessen mit Klein-Gewehr und kleiner Girandola zu Ehren des zukünftigen Verschwisterungsfestes der Kunstwissenschaft mit der Kunst, provisorisch abgefeuert zur Erlustigung seiner hochverehrten Freunde und Gönner, den Herrn Direktor v. Eitelberger und Prof. E. Brücke vom ergebensten Naphta-Feuerwerker» (H. Ludwig) gewidmet.

Diese Schrift wendet sich vornehmlich an die Vertreter der Kunstwissenschaft. Dem künstlerischen und wissenschaftlichen Erkennen Ludwigs war es nicht entgangen, dass das Schrifttum über künstlerische und kunstwissenschaftliche Dinge sich auf gefährlichen Wegen und nicht auf der Höhe befand. Hier berichtigend und weisend einzugreifen, war keiner mehr berufen als Ludwig. Das eminente kunsttechnische Wissen, von dem Ludwig späterhin glänzende Beweise in seinen maltechnischen Büchern und im 3. Band zum libro di pittura (Malerbuch) des Lionardo bietet, hat in dieser Schrift ein förmliches Programm aufgestellt, nach welchem die Durchforschung der hinter uns liegenden Kunstperioden vor sich gehen müsste, wenn dieser Forscherarbeit der Ehrentitel «Kunstwissenschaft» zugebilligt werden soll. Da die Malerei eine Kunst des Gestaltens ist, so gibt Ludwig die Gesichtspunkte an, die verfolgenswert erscheinen. Das bis in die letzte Zeit seines Lebens hinein überarbeitete Manuskript zeugt von dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit, mit denen Ludwig das Thema im Auge behielt. Ihm ist es eine Gewissheit, dass nur «Der die Kunstgeschichte einer Epoche wird wahrhaft lebendig darstellen können, der ihre innern Motive der Kunstpraxis kennt». Die innern Motive der Kunstentwicklung aber sind wohl in erster Linie technischer

Natur. Wie unübertrefflich — wenn auch von seinem Standpunkt als Künstler zunächst nur nach der rein künstlerischen Seite — Ludwig als Forscher und Führer ist, das beweist der klassische «Versuch, die Führung der Arbeit nachzuweisen an Kunstwerken der alten Schulen» (Siehe «Ueber die Grundsätze der Oelmalerei» (Leipzig, W. Engelmann 1893, S. 197 ff.), wo er einzelne Punkte der vorliegenden Schrift sachlich, logisch, historisch vollendet und glänzend ausführt.

Dem Herausgeber dieser Schriften schien es auch diesmal Pflicht, die Diktion Ludwigs möglichst unberührt zu lassen — auch dort, wo die heutigen Verhältnisse und Anschauungen sich nicht mehr ganz mit denen Ludwigs decken. Die Schriften Ludwigs sind auch als kunst- und zeithistorische Dokumente von unantastbarem Wert. Es war darauf Bedacht zu nehmen, den Reichtum der Ludwigschen Ideen in die durch genaue Hinweise vorgeschriebene Reihenfolge zu bringen. Im übrigen wurden die gleichen Grundsätze festgehalten, die bei Herausgabe der Schrift «Ueber Erziehung» etc. beoabchtet wurden. Nur ungern wurde darauf verzichtet, an den entsprechenden Stellen auf die Parallelstellen bereits vorliegender Druckschriften hinzuweisen, die einen ähnlichen Gedanken ausführlich behandeln. Bei der grundlegenden Bedeutung, die den Schriften Ludwigs für die Kunstwissenschaft zukommt, wird jeder ernstlich sich um diese Wissenschaft Bemühende ohnehin ihrer wertvollen Beratung nicht entbehren mögen.

Diese von den grössten und gewissenhaftesten Künstlern unserer Zeit mit ehrender und zustimmender Anerkennung bedachten Schriften sind für jeden Künstler und Kunstfreund ein wahrer Schatz von unvergänglichem Wert.

Möchten auch diese Nachlassschriften in ihrem Wert und in ihrer fortwirkenden Bedeutung erkannt werden.

Mannheim, im Januar 1907.

J. A. BERINGER.

HEINRICH LUDWIG

UEBER DARSTELLUNGSMITTEL DER MALEREI.

I.

DAS STUDIUM DER ALTEN MEISTER UND DER „GEIST“ DER ALTEN.

VORBEMERKUNG DES VERFASSERS.

Der Zweck dieses Buchs ist ein rein praktischer, lebendig eingreifender. Daher wurde der Schmuck gelehrter Zitate, den die reiche Belesenheit unsrer Kunstforscher den Kunstschriften zu verleihen liebt, absichtlich vermieden.

EINLEITUNG.

Das neunzehnte Jahrhundert, welches sich in so mancher Beziehung mit Stolz und mit Recht das Jahrhundert des Fortschrittes nennt, muss, was die Ausübung und die Beurteilung der schönen Künste anlangt, eingestehen, dass es hinter den Altvorderen weit zurücksteht. Ja, es möchte von Zeitvorurteilen freieren Beobachtern scheinen, als ob dem Rückschritt der schönen Künste, welcher vornehmlich in unserm Vaterlande seit drei Jahrhunderteu unaufhaltsam stattfand, noch kein eigentlich wirksamer Damm entgegenstehe.

Da die Leistungen der deutschen Nation im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts derart waren, dass sie dieselbe in den Rang der allerbedeutendsten Kunstvölker stellen, ja ihr sogar Anspruch auf den Namen eines in hohem Grade eigentümlichen und selbständigen Kunstvolkes geben, so ist wohl nicht anzunehmen, dass so hohe Anlagen der Rasse heute schon gänzlich entschwunden seien. Vielmehr wird es angemessen sein, dem Troste Gehör zu geben, dass sie in dem vorherrschenden Bildungsgange, den die Zeiten genommen, nur einen ihrer Entfaltung ungünstigen Boden gefunden hätten.

Werke der bildenden Kunst sind der Gedanken sinnlicher Ausdruck, und somit haben an ihnen die Ansprüche der Sinne einen wesentlichen Anteil. Je feiner diese Sinne werden, und je schärfer das auf ihnen beruhende anschauliche Denkvermögen sich heranbildet, um so mehr müssen sie der Ergän-

zung und Beurteilung guter Kunstwerke zugute kommen. Völker, wie die Hellenen und Zeiten, wie die Renaissance, zeichneten sich aus durch die ausserordentliche Höhe, auf der sich die Ausbildung edelster Sinnlichkeit bei ihnen befand, und was mehr ist, durch die grosse Harmonie, in welcher ihr sinnliches und abstraktes Denken standen. Völker aber, wie viele asiatische — z. B. die Juden — deren Geistesbegabung schon auf jugendlichen Stufen übermächtig zu abstraktem und philosophischem Denken hinneigte, haben keine eigentliche Kunst und somit auch keine eigentliche Zivilisation im höheren Sinne bei sich entwickelt, so bedeutungsvolles Spezielles sie auch sonst für die Zivilisation der Menschheit leisteten.

Nun können wir nicht leugnen, dass die Kultur der Sinne in unsrer modernen Erziehung weit hinter der Pflege des abstrakten Verstandes zurückgeblieben sei. Ist doch selbst das Gedeihen der Wissenschaften lange Zeit hindurch unter dem Vorurteil zu Schaden gekommen, dass das anschauliche Denken eine weniger vornehme Beschäftigung des Menschengeistes sei, als das philosophisch und philologisch geschulte, und erst neuerdings haben die Naturwissenschaften begonnen, den Sinnen und der Anschauung ihr Recht wieder zu erobern. Unverkennbar sind wir auf dem Wege einzusehen, dass zu gesunder menschlicher Leistung jeglicher Art Gesundheit des Menschenverstandes, d. h. das Gleichgewicht spekulativen und anschaulichen Denkens, nötig sei; aber wir sind auf diesem Wege noch nicht weit genug vorgeschritten, um einen Begriff von jener hohen Ausbildung der Sinne zu besitzen, wie sie die Ausübung der Kunst voraussetzt und wie sie zu besitzen grosse Künstler vergangener Zeiten so glücklich waren. Wollte es jemand unternehmen, auf dem Gebiete der Kunst — und nicht nur auf diesem — die hohen geistigen Ansprüche der heutigen Gebildeten mit ihrer sinnlichen Urteilsfähigkeit zu messen, so würde er ein sonderbares und unwillkürlich wohl zuweilen hochkomisches Bild unsrer Zeit entrollen, welches, ein so wenig schmeichelhaftes Missverhältnis es auch an den Tag fördern möchte, vielleicht seine guten Früchte trüge, vorausgesetzt dass der, welcher auf

den ehrlichen Willen der Selbsterkenntnis unsres skeptischen Jahrhunderts bauend sich diesem Opfer unterzöge, selbst ein solcher sei, der mit der eignen Selbsterkenntnis ehrlich begann.

Was dem Steigen der künstlerischen Fertigkeit in unsern Tagen so sehr schadet, ist, dass über dem Gewichtlegen auf den geistigen Inhalt der Kunstwerke die Ansprüche an ihre sinnliche Form nicht genügend im Auge behalten werden. Nun soll gewiss der geistige Inhalt, den Kunstwerke verherrlichen, dem Bildungszustande und den Neigungen eines Volkes angemessen sein. Dass sich die gebildeten Vorkämpfer der Reformation mit so ausserordentlicher Leichtigkeit ihrer Kunstschätze entledigten, weil der Geistesinhalt dieser Werke mit den neuen Zeitbegriffen im Widerspruch war, ist zu begreifen. Konnte doch keiner von ihnen voraus wissen, dass diese neuen Zeitbegriffe und die durch sie hervorgerufene politische Revolution mit der Kunst des deutschen Volkes so gründlich aufräumen würden, wie leider geschehen ist.

Noch selbstverständlicher ist es, dass wir Modernen nicht zu dem geistigen Inhalt vergangner Zeiten zurückkehren wollen, sei die künstlerische Verherrlichung desselben eine auch noch so vollkommne gewesen, und sei sie auch noch so verlockend. Ist ja doch das Gedeihen der Kunst auch gar nicht so sehr von dem Geistesinhalte, der sie zu beseelen scheint, abhängig, als man gemeiniglich annimmt. Die künstlerisch Begabten aller Zeiten haben durch die Betätigung ihrer Fähigkeit vielmehr immer erst dem geistigen Inhalt, der oft genug zu widerstreben schien, das Kunstwerk abgewonnen. Mag z. B. ein Correggio uns Engel oder heidnische Liebesgötter schildern, wir bewundern diese Gestalten nicht in ihrer Eigenschaft und Bedeutung als solche, sondern in und wegen der Form und subjektiven Auffassung, die ihnen der grosse Künstler aufprägte.

Nicht zu dem Geistesinhalt vergangener Kunstgrösse sollen wir zurückkehren. Sind wir — wessen wir uns getrösten — geistig vorwärts geschritten, so sollen wir nun mit unsrer sinnlichen Befähigung gleichfalls vorwärts

schreiten, nicht aber zurückbleiben. Sonst wird in Zeiten, in welchen auch das, was unsre Seele aufregt und beschäftigt, aus dem Bewusstsein der Menschen entschwunden sein wird, das Urteil über unser Kunstvermögen, — wenn dieses mit dem der Altvorderen verglichen wird, — zu unserm Nachteil ausfallen müssen.

Wie die Sachen seit geraumer Zeit bei uns stehen, wird es notwendig sein, dass man nicht mehr so sehr nach dem Geistesinhalt der Kunstwerke frage, als nach guter künstlerischer Darstellung. Statt auf den Gegenstand und dessen geistreiche Ausspitzung müssen wir auf die Verbesserung der Darstellungsmittel Gewicht legen. Von allen deutschen Künstlern moderner Zeit waren auf diesem heilsamen Wege nur jene ernsten und einsamen Männer erspriesslich, einsichtsvoll und rücksichtslos tätig, welche zu Ende des vergangenen Jahrhunderts hier in Rom die Fahne deutscher Kunst hoch hielten. Von dieser römisch-deutschen Schule haben vorzüglich Schick und Koch Hocheinsichtsvolles geleistet. Aber unser Volk war nicht reif, den Sinn ihres Mühens zu verstehen, und jene brachten es, vorzüglich weil die Stoffe ihrer Werke einer Region feiner humanistischer Bildung angehörten, zu welcher sich die Menge schwer aufschwingen wird, zu keiner Popularität. Ja, auch die Gattung von Literatur, die seither an dem Andenken jener emporrankte, hat nicht den Kern ihres Verdienstes berührt, sondern hat sich fort und fort abgemüht, den Aufschwung aus der veränderten geistigen Auffassung der dargestellten Gegenstände abzuleiten. [Selbst Goethe war so sehr im Gegenständlichen der bildenden Kunst befangen, dass die zwischen ihm und der historischen und nazarenischen Richtung entstandenen Divergenzen sich nur auf dieses bezogen. Ja, es fiel ihm gar nicht einmal ein, wie sehr sein nach Deutschland verpflanzter Hellenismus, dessen Vertretern in diesem Lande alle Gelegenheit des Studiums fehlte, gegen die an die ital. Renaissance sich anlehnenden Gegner, denen doch aus den vor Augen stehenden grossen Vorbildern ein lebendiger Quell künstlerischer Lehre floss, im Nachteil sein musste.]

Und leider machte diese Meinung mehr und mehr ihren unheilvollen Einfluss geltend, und der Nachwuchs jener Märtyrer — (wie wir sie wohl, unserm Volke gerade nicht

zur Ehre, nennen müssen), — dem endlich in der deutschen Heimat reichliche Tätigkeit zuteil ward, begann ihr so sehr zu huldigen, dass seine letzten Ausläufer bei der abnormen Folgerung ankamen, es sei mangelhafte künstlerische Ausführung ein unvermeidliches, ja unerlässliches Merkmal des durch seinen Gedankeninhalt bedeutsamen Kunstwerks und «Sinnenreiz» sei dem inneren Wert der Kunst verderblich.

Die Erzeugnisse des geistreichen Konturentums sind nun allerdings dem Schicksal, dem sie verfallen mussten, nicht entgangen. Fragt man aber, ob Neuere, die sich so gerne als die geistigen Antipoden jener Richtung und als die Begründer einer neuen von ihnen an datierenden Kunstblüte betrachten, für die Darstellungsmittel Erspriessliches geleistet, so wird diese Frage sehr diskutierbar sein.

Zwar hat uns unsre moderne Kunstkritik mit einer Menge von geistigen Richtungen der Kunst bekannt gemacht, von deren jeder das Heil erwartet wurde und deren manche auch zu ansehnlicher, wenn auch rasch vorüberrauschender Popularität gelangten. Wir sahen eine kontemplative und eine dramatische Kunst an uns vorüberschreiten, die historische sahen wir in christliche und heidnische, in philosophisch- und realistischgeschichtliche sich spalten, und diese letztere sogar bis zur objektivwissenschaftlichen Kleiderarchäologie sich verfeinern. Der Naturalismus, der mit aller Tradition mutig brach und die Kunst sozusagen neu erfand, führte, nachdem er jugendlich in Romantik geschwelgt hatte, Reformationshelden und das politische Tendenzgenre, dorfgeschichtliche Moralbauern und den Natursentimentalismus bei uns vorüber, bis er zuletzt, alle Gebiete der Reiselust durchwandernd, als ob er nun auch das Unmögliche der Leistungen erproben wollte und als ob er an allem Gedankeninhalt verzweifelte, im «Realismus» wahrhaft bilderstürmerische Gebärden annahm. Ach, wie alle seine Geschwister blieb auch dieser Realismus geistige Absicht der Kunst und keiner der Koryphäen jener «Geistesarten» hat vermocht, die Darstellungsmittel auch nur wieder auf die Stufe zu heben, auf der sie, — als Carstens seine Tätigkeit begann,

— zur Zeit der verachteten Manieristen des 18. Jahrhunderts standen.

Wenn nun an sich gegen die Forderung zeitgemässen Gedankeninhaltes absolut gar nichts eingewendet werden soll, so wird sich doch unsre Zeit gewöhnen müssen, diese inhaltliche Verständlichkeit als einen sehr unsicheren Wertmesser für Kunstwerke anzusehen. Ja, sie dürfte sogar in der Lage sein, sich zu entschliessen, eines ihrer Grundprinzipien, das freilich dem häufigen Wechsel der geistigen Standpunkte äusserst günstig war, als ein dem Gedeihen der Kunst äusserst verderbliches anzusehen, nämlich ihre ausserordentliche Eile. Des Künstlers Arbeit gedeiht nur, wenn man ihr Ruhe und Zeit lässt. Und dass von allen jenen oft mit prophetenhafter Wucht auftretenden Richtungen, die sich nicht scheuten, Gœthes Wort «wer den Besten seiner Zeit genügt, hat allen Zeiten genügt» auf sich anzuwenden, keine einzige eine wahrhafte Verbesserung der Darstellungsmittel herbeiführte, daran trug die Hauptschuld, dass jede sich überstürzte und der Massenproduktion verfiel.

Auf diesem Wege ist die Feinheit des Auges so weit gesunken und besonders trifft die Vertreter des Naturalismus dieser Vorwurf, dass sogar viele nicht mehr imstande sind, die Ueberlegenheit der Alten in Beherrschung der Darstellungsmittel einzusehen. Ja, nicht selten hört man dem trügerischen Schluss Raum geben, für unsre Zeitbegriffe und deren Darstellung eigneten sich die Darstellungsmittel, die vergangnen Zeiten so vortrefflich gedient hatten, nicht mehr. Das Studium der Alten ist vielerwärts in Verruf gekommen, und dies konnte doch wohl nur deshalb geschehen, weil man nicht in den Sinn der Darstellungsmittel eindrang, der doch, so lange der Genuss der Seele an die Fähigkeiten und Einrichtungen des Gesichtssinnes und der Ausdruck des künstlerischen Willens an das Material der Farben oder der Plastik gebunden bleiben, seiner Natur nach genereller und keinen wesentlichen Veränderungen unterliegenden Bedingungen folgt.

Gerade bei einer Sache, die so sehr Frage der langsam

reifenden Zeit ist, wie die Erziehung und Verfeinerung edler Sinne, sollte am wenigsten verschmäht werden, von den Erfahrungen der Vorgänger, und zwar solcher, die sich durch so lange Zeit hindurch im Bewusstsein der Menschheit als die Hervorbringer des Ausserordentlichen behaupteten, Nutzen zu ziehen. Ist es nicht töricht, dass gerade wir Künstler, deren Werk so langsam reift, mit Verschmähung aller Lehre stets wieder glauben von vorn anfangen zu müssen? Fällt es einem Mathematiker ein, etwa den pythagoreischen Lehrsatz als nicht existierend zu betrachten und sich aufs neue mit dessen Erfindung zu mühen?

So lange wir fühlen, dass wir unvermögender sind als andre, ist der kürzere Weg des Vorwärtskommens der, bei den Mehrvermögenden Rat zu holen. Erst dann sollte uns die Lust anwandeln, weiter zu gehen, wenn wir das Gelernte hinter uns haben.

So ist es also ein grosses Glück für uns, dass noch so manche Werke von der Meisterschaft der Alten Zeugnis geben. Würde doch — wenn es denkbar wäre, dass die Wissenschaft bis zu den Sitzen der Seelenvermögen ihre forschenden Blicke dringen liesse, — der Physiolog, der das Wesen des Kunstsitzes zu ergründen strebte, nichts so sehr beklagen, als dass ihm versagt sei, das Haupt irgend einer jener Meister zum Objekt seiner Forschungen zu machen, welche ihren Leistungen zufolge als die vor allen begabten Denker über Kunst betrachtet werden müssen. Und wir sollen dem, was sich unserm Studium bietet, entsagen?

Eines aber muss betont werden. Wer die Alten — nicht etwa des geistigen Inhalts halber, der ihren Werken zum Motive diente, — sondern auf ihre darstellenden Ausdrucksmittel hin studiert, darf sich nicht zufrieden geben, ehe er den Sinn und die Grundlagen dieser Mittel und die Arbeitsmethode gefunden zu haben glaubt. Erst dann, wenn er sich dessen versichert halten darf, mag er, mit dem Erlernten ausgerüstet, sich selbständig bewegen, eher nicht.

Langsam geht die Erziehung der Sinne vor sich, langsamer und weniger evident nachweisbar, als die des Ver-

standes, und so ist nicht zu erwarten, dass wir ohne Fehltritte und rasch auf der angedeuteten Bahn der Besserung vorwärts kommen werden. Aber eines ist gewiss: von allen denen, die den mühevollen Weg mitwandern wollen, wird keiner, wenn ihm nur einmal zur glücklichen Stunde in freudiger Ueberraschung die Zunahme seiner Wahrnehmungsfähigkeit unwidersprechlich zum Bewusstsein kam — zur früheren Unempfindlichkeit zurückkehren wollen. —

Und was einer leisten kann, das können auch viele leisten — die wollen.

DAS STUDIUM DER ALTEN MEISTER UND DER „GEIST“ DER ALTEN.

Vielfach lässt sich die Voreingenommenheit gegen das Studium der Alten, der wir heute so oft begegnen, daraus erklären, dass man, wenn von diesem Studium die Rede ist, misslungene Versuche solcher Nachahmer im Auge hat, welche einige äusserliche Formen der Darstellung für Darstellungsmittel überhaupt nahmen und indem sie bei ihrem Studium individuellen Stimmungen und Anlagen des Gemüts nachhingen, oder auch wohl mit einer gewissen Bequemlichkeit der speziellen Art ihres Talents folgten, über einzelne Qualitäten einzelner Meister und Schulen nicht hinaus ins Freie allgemeiner Grundsätze gelangten.

Zeichnerische Nachahmer des Gefühlsausdrucks.

So hat es viele gegeben, welche angezogen von dem innigen und naiven Gefühlsausdruck, der uns an Bildern des Cinquecento entzückt, diesen für das Nachahmenswerte hielten. Solchen wird sicherlich, da sie ein so edler Vorzug anregte, Innigkeit der Gefühlsanlage nicht abzusprechen sein; aber einen gröblichen Irrtum begingen sie, indem sie glaubten, die Ausdrucksfülle und Tiefe jener Alten sei an gewisse Gesichts- und Bewegungsformen gebunden und nun unternahmen, diese nachzuahmen.

Bedachten sie doch nicht, dass sie selbst nicht in der Lage seien, sich den lebendigen Vorbildern, die den Meister entzückt hatten, beobachtend gegenüberzustellen, und es musste unter

ihren Händen das, was bei jenem individuellste, der Natur abgelauschte Eigentümlichkeit der Formengebung war, zur unsicheren und frostigen uns nicht überzeugenden Formalität werden. Sie mussten, was die Bewegung und den Ausdruck anlangt, haften bleiben an einer gezierten Auffassung von Aeusserlichkeiten des Behabens vergangener Zeiten. So weit ging die Aeusserlichkeit, dass die Zeichnungsart der Alten, die auf der unerbittlichsten Strenge des Eingehens in die Feinheiten der Natur beruhte, ihnen — den Kopisten — zur manierierten Härte der Konturierung wurde, die an Naturgefühl auch nicht mehr im entferntesten erinnert.

Der Schlusserfolg ihres Bestrebens, das auf das Sublimste im Kunstwerke zielte, auf die formenbelebende Seele, ward also unter diesem Missverständnis der Art und Weise, wie ihm beizukommen sei, ein aller Wesenheit entbehrendes Gespenst. *[So auch das Antikengespenst der Sachsen. Aehnliches kam heraus bei weit früheren Nachahmungsversuchen buonarottischer Kühnheit. Nicht in der Verwegenheit der Wendungen und Verkürzungen, wie man annahm, ruht des Meisters Kraft, sondern in der anatomischen Kenntnis des Körpers und in der genauen Beobachtung der Einzelformen, welche die Wahl eines nahen Augenabstandes verlangte. Aus diesem nahen Abstand ergeben sich dann die energischen Ueberschneidungen von selbst.]* Wären diese Nachahmer der Alten der Vernunft gefolgt statt einer unklaren Gemütsstimmung, so hätten sie die Methode der Arbeit aufgesucht, vermittelst derer ihre Vorbilder bei so wünschenswertem Ziele ankamen. Sie hätten gefunden, dass solche Innigkeit des Seelenausdrucks nur dem gelingt, der die Gesichtsformen, in welchen sie sich ausprägt, täglich aufs genaueste zu beobachten Gelegenheit hatte. Und dann hätten sie, wie jene Alten getan, die eigene ihrem Herzen vertraute und liebe Umgebung abkonterfeit und hätten sich in jeden kleinsten Portraitzug derselben, von den Haarlocken angefangen bis auf die Spitzen der Finger und Füsse hinab, voll Hingebung vertieft.

Aber es wurde ihnen nicht einmal klar, dass die Herzensinnigkeit jener herrlichen Meister deutscher und italienischer Blütezeit sich gar nicht etwa nur im Gesichtsausdruck und Gestus der Figuren ausprägt, sondern ebensosehr in der freudigen Sorgfalt, die der Individualisierung auch der letzten nebensächlichen Kleinigkeit im Bilde gewidmet ward.

Koloristische Nachahmer.

Betrachten wir eine andere Art von Fehlversuchen im Studium alter Kunst.

Allermodernste betonen vorzugsweise die in die Augen fallende Ueberlegenheit der Alten im Kolorit. Sie sollten nun auf das aufmerksam werden, worauf doch schon die unendliche Verschiedenheit im Kolorit, welche zwischen verschiedenen Schulen besteht, hinweist und sollten auf die Grundlagen der Farbenanschauung achten. Diese Grundlagen können entweder in der Formenabsicht und in dem Formenverständnis zu suchen sein, oder in den Bedingungen des Materials oder auch in den Anforderungen des Standorts und der Umgebung, welche dem Kunstwerk angewiesen sind. Aus diesen Bedingungen würde sich dann die Wahl des Kolorits erklären und man würde verstehen lernen, was mit breiter Lokal- und Schönfarbigkeit und was mit dem Clairobscur zu leisten sei.

Statt nun dieses eingehend zu studieren, gibt man sich auf jener Seite häufig nur im allgemeinen dem poetischen Eindruck hin, den diese oder jene Art der Farben- oder Effektanordnung hervorbringt und glaubt schon übergründlich zu sein, wenn man Rezepte aus dieser oder jener Anordnungsweise, welche Gefallen erregt, ableitet und als allgemeingültige und vorzügliche Maximen aufstellt.

Und so sehen wir das Clairobscur, dessen eigentlichste Bestimmung die imponierende Hervorhebung der Einzelform ist, von Malern verwendet, deren allerschwächste Seite das Zeichnen ist, ja die häufig kaum das ABC derselben erlernten. Andere sehen wir ihre Mühe damit verlieren, das milde Grau der Freskomalerei in Oelfarben nachzuahmen und hierdurch diesem letzteren Materiale Gewalt anzutun. Wir hören gewisse einzelne Fälle des Lichtfalles oder der Farbenfolge als wichtigste Prinzipien des Kolorits verkündigen und dergleichen unzusammenhängende Besonderheiten mehr.

Und so wird — da sich auch noch überdies bei unseren modernen Koloristen nicht nur dieser Richtung sondern im allgemeinen der gröbliche Irrtum eingeschlichen hat, gutes Kolorit sei von Formenvernachlässigung nicht zu trennen — die Färbung, welche bei den Alten eines der vorzüglichsten und wirkungsvollsten

Ausdrucksmittel ist, bei den Nachahmern eine unbefriedigende, vom Kunstwerk abgelockerte Aeusserlichkeit. Man kann sagen, dass hier der Fehler jener, welche, die zeichnerische Form gleichfalls vom Kolorit trennend, beim Konturengespenst als Summe der Ausdrucksmittel anlangten, nur umgekehrt sei und dass das den Alten nachgeahmte einseitige Koloristentum die zerfetzte leblose Epidermis darstelle, welche man den alten Malereien abzog.

Und auch hier ist das Eindringen in den eigentlichen Kern der Sache durch ein oberflächlich poetisierendes Geistreichsein gelähmt, welches wie immer, indem es vermeint die Seele der Sache zu erfassen, an Aeusserlichkeiten haften bleibt.

Beide Richtungen verraten, dass ihren wohl durch sehr Bedeutendes angeregten Bestrebungen Gründlichkeit des Nachdenkens und umfassende Beobachtung fehlen, sonst hätten sie darauf kommen müssen — jene farblosen Zeichner — dass die Feinheit der Zeichnung, welche die Alten besassen, nur unter der zunehmenden Beherrschung der Palette so weit gedieh, und die anderen mussten einsehen, dass wohl derjenige Farben sowie Licht und Schatten am weisesten zu verteilen wissen werde, welcher die Formen am lebhaftesten inne hat, auf denen solcher Reiz sich malt.

Die Hauptschwierigkeit für uns Moderne, wenn wir an das Studium der Alten gehen, liegt darin, dass wir die Kunst nie im Zusammenhange übten. Wir erlernten sie nicht von Stufe zu Stufe, keinen Schritt in unserer Heranbildung weitergehend, ehe der vorhergehende vollständig getan war. So begriffen wir nicht, wie sich eines aus dem andern entwickelt und wie alle Ausdrucksmittel schliesslich einen festen unzertrennlichen Komplex zu bilden haben. Bei uns kann es nicht fehlen, dass immer die eine oder die andere Qualität auf Kosten der übrigen monströs ausgebildet sei. Meisterschaft bedeutet aber den Ueberblick über alle Qualitäten, von denen keine monströs hervorragen oder verkrüppelt zurückgeblieben sein soll, von denen keine aus dem harmonischen Ganzen herausfallen darf, den Dienst, den sie zu leisten hat, übertrieben oder unzulänglich tuend.

Infolge unserer einseitigen Ausbildung und ohne dass wir uns des Fehlers bewusst werden, wird es auch immer eine einzelne uns in die Augen fallende Eigenschaft sein, welche uns

zum Studium dieses oder jenes Meisters hinzieht, und das erste, was wir zu tun haben, ist, dass wir diese unsere Einseitigkeit bekämpfen. Nicht ruhen dürfen wir, bis wir eingesehen haben, mit welchen anderen Eigenschaften des Meisters diejenige zusammenhängt, welche unser Wohlgefallen erregte. Unerbittlich gegen uns selbst müssen wir uns zwingen, die Vorstufen, welche uns fehlen werden, um zu ihr zu gelangen, eine um die andere zuvor zu betreten, und zwar so zu betreten, dass wir fest auf ihnen stehen.

Wen dieser Geist der Gründlichkeit und Ehrlichkeit leitet, für den mochte es gleichgültig sein, von welcher Seite her er das Studium der Alten beginne.

Es reize ihn die Farbenglut der Umbrier, und er wird, wenn er den technischen Bedingungen derselben nachforscht, bald finden, dass solch ein glühender Tansparentfarbenauftrag technisch nur möglich ist auf einer sorgfältigst entwickelten Formenvorbereitung, die später eingetragener Korrekturen mittelst Deckfarben nicht bedarf. Er wird demnach zuvor scharf und sicher zeichnen lernen müssen.

Indem dies sein Mühen in Anspruch nimmt, muss ihm der Sinn der einfach natürlichen Modellierungsart jener Meister aufgehen; ja, er wird finden, dass die höchste Farbenkraft und Schönheit, die in seinem Farbenmaterial liegt, gebunden ist an die einfache Beleuchtungsmethode, welche zu gleicher Zeit auch die geeignetste ist, an dem Objekt die Wesenheit der Form in reinster und von allem Zufälligen befreiter Weise hervorzuheben.

Und so wird es weiter gehen. Jedes künstlerische Meisterwerk ist eine organische Welt im kleinen, in der sich alle Kräfte die Hände reichen, keine allein steht. Ja, wollten wir das soeben angeführte Beispiel weiterspinnen, so würde sich finden, dass der individuelle und scharfbezeichnende seelenvolle Ausdruck eines rafaelischen Angesichts aufs engste zusammenhängt mit des Meisters delikatem Farbenimpasto, denn dieses allein ermöglichte solche Präzision und Reinheit der zeichnenden Pinselführung, und es wäre nicht übertrieben zu sagen, dass in letzter Instanz die Flüssigkeit und Feinverteilbarkeit des den Farben beigemengten Bindemittels einer der notwendigsten Faktoren für die Entstehung des zauberischen Liebreizes eines Engelangesichtes ward.

Das künstlerische Talent wächst nur aus dem Geiste der ehrlichsten und unverfälschtesten Gründlichkeit empor, denn seine Aufgabe ist die sichtbarbleibende, die sich sinnlich verkörpernde Leistung des seelisch Gewollten. Das was dem jeglichen Wollens und Könnens baren Parasitentume moderner Kunstschwätzerei als Trockenheit erscheint, jene Verbissenheit des tatsächlichen Leistens, die den Alten eigen war, die der Kraftanspannung nimmer Ruhe gönnte, kein Vertuschen des Unzulänglichen kannte: das ist die vornehmste Eigenschaft des Künstlergeistes und sie haben wir, der Strömung der heutigen Erziehung mit allem Fleiss widerstrebend, aufs sorgfältigste in uns zu pflegen. Das absolut Vollkommene wird nie erreicht, aber die Vervollkommnung liegt nur auf diesem Wege. Trotz aller Unvollkommenheiten im einzelnen, denen wir bei den ringenden Geistern der aufstrebenden Renaissance begegnen, unterliegen wir dieser starken Männlichkeit und Ehrlichkeit des Willens, die sich in jedem Zuge ausspricht und deren ungeschminktes Wesen auch noch die offenbare Unbeholfenheit der Mängel zur Liebenswürdigkeit werden lässt. Wie geringfügig erscheinen neben ihr die virtuosen Einzelvorzüge des Verfalls, die mit schwächlicher Eitelkeit an der Anstrengung vorüberglitt, welche die ehrliche Verbesserung der Kräfte erheischt haben würde.

Wenn die bildende Kunst nicht dem Ziele zustrebt, das Sichtbare der Leistung zur möglichsten Abrundung und Vollendung zu treiben, so entsagt sie ihrer eigentümlichen Aufgabe und die Seele hat, wird einmal der Anspruch dieser äussersten Bestimmtheit aufgegeben, bequemere Mittel ihre Gedanken mitzuteilen.

Wer nun sein Auge unter dieser Anstrengung schärft, wird bald auf Schranken stossen, die seinem Wollen gesetzt sind. Dieselben liegen vor allen Dingen in dem technischen Materiale; diesem müssen seine besten Seiten abgewonnen werden, und auf das, was sich mit seinen Mitteln am vollkommensten ausdrücken lässt, muss die künstlerische Aufmerksamkeit, Absicht und Beobachtung sich vornehmlich richten.

Lionardos „Wolle, was du kannst“ scheint eine harte Einschränkung des Willens zu sein; — wer sich aber auf den Weg begab zu leisten was die Antithese heischt, „Könne wirklich, was du wolltest“ und zu diesem Zwecke die Kräfte des Materials und

was sie dem Wollen gestatten zu erschöpfen und zu beherrschen suchte, der musste wohl erkennen, wie dieses Feld seiner Tätigkeit solche Gelegenheit und solchen Stoff zur Anstrengung bietet, dass er niemals hoffen dürfte sie zu bewältigen, und die Schranken, die seinen Gedankenflug einengen, werden ihn wenig mehr bekümmern.

Die Bedingungen, welche das Darstellungsmaterial dem Maler setzt, sind nun grossenteils generelle und keiner wesentlichen Veränderung unterliegende.

So ist die Bildfläche seit allem Anfang der Malerei das Gegenteil des vertieften Raumes gewesen und was der Scharfsinn jener auf wirkliche Darstellung, auf Nachtäuschung der Körperlichkeit bedachten Maler aussann, um das Hindernis zu bewältigen, wird uns Modernen, die wir es ungenützt bei uns verkommen liessen, nützlich sein, wieder herzustellen und uns anzueignen. Wer bei den grossen Perspektivikern des 16. und 17. Jahrhunderts in die Lehre geht, darf darauf gefasst sein, etwas mehr durchzumachen, als einen Kursus der Linearperspektive; er findet die geistreichste und wirksamste Verwendung derselben, d. h. er wird ihren eigentlichen Zweck und Nutzen erst erkennen.

Ebenso sind die Bedingungen, welche das Farbenmaterial auferlegt, wesentlich die gleichen geblieben. Was sich in Wasserfarben, al fresco und Tempera an koloristischen Problemen am vortrefflichsten ausdrücken lässt und zu welcher Schönheit sich jene Farben steigern lassen, haben die Alten so genau und umfassend ausstudiert, dass wir schwerlich etwas Neues, was besser wäre, hinzuzuerfinden vermöchten. Es bleibt uns wohl nichts zu tun übrig, als die verlorene Fertigkeit jener wieder zu erwerben, ihre technische Methode wieder aufzufinden und uns die Farbenanschauung zu der sie das Material ausbeuteten als die aus den Bedingungen des Materials sich natürlich ergebende anzuerkennen. — Mit dem richtigen Gebrauch der transparenten Oel- und Firnisfarben verhält es sich ebenso; er wurde gleich von Anfang an von den Erfindern und ihren nächsten Nachfolgern festgestellt und schon unmittelbar nach Lionardo war alles, was dieses Material gewährt, erschöpft, niemals später sind seine Hilfsquellen mit mehr Vollkommenheit ausgebeutet worden. Wir Neuen aber, die wir es verstümmelten und seine Schönheit nicht mehr hervorzu-

locken wissen, werden wohltun, uns über seine Normen bei den Alten wieder Aufschluss zu holen.

Auf diesem Wege weitergehend gelangen wir zu den Einschränkungen, welche die Alten ihrem Naturstudium mit vollem Bewusstsein zogen. Was die Natur des Materials zu erreichen versagte, ward nicht törichter Weise dennoch angestrebt. Was aber an Problemen als Darstellbares anerkannt war, das mit der höchstmöglichen Vollkommenheit zu studieren, wurde Ehrenpunkt. Sie suchten die inneren Gründe der Oberflächenerscheinung auf, sowohl der formalen als der farbigen. Ihr Naturalismus war also kein unbedingter, sondern bezog sich in eingeschränkter Weise auf die Kunst und deren Möglichkeiten; aber dem gesunden Menschenverstande, der sich in dieser konkreten Richtung der Naturbeobachtung ausspricht, gelang die Auffindung und Verwendung natürlicher Gesetze. Mit ganz anderen Augen benützte derjenige das Modell, der Anatomie der Formen und Statik der Bewegungen lebendig inne hatte, als der heutige „Naturalist“, dessen unwissendes Hinstarren nur Beängstigung und Hast erzeugt.

Unter der steten Uebung nur zu wollen, was möglich war, dann aber auch vollauf zu können, was man wollte, erwuchs der Wille jener Meister zu vollem Selbstbewusstsein. So viel treffender und schärfer sie auch ihre Naturprobleme darstellten als Moderne, der Gedanke kam ihnen nie in den Sinn, dass die Nachahmung der Natur der alleinige Zweck des Kunstwerks sei. Die Kunst blieb ihnen eine menschliche Leistung, in welcher die Menschenseele subjektive Gedanken und Gefühle ausspricht, und wenn von Naturalistik die Rede war, so war es nur in dem Sinne, dass der Künstler seine Gedanken über die Natur und seine an dem Naturvorbilde angestellten Beobachtungen mitteile.

So verstand es sich denn von selbst, dass die Seele auch ihre eigenen Ansprüche an die Darstellung geltend mache, und der vornehmste von diesen war der der Befriedigung des Schönheitsgefühls. Man war nicht ängstlich; man suchte die Schönheit nicht empirisch aus Fällen der Natur abzuleiten, man blieb vielmehr auf dem natürlichen Standpunkte, die Natur sei an sich weder schön noch hässlich, und die Normen, nach denen wir über schön und hässlich entscheiden, seien solche, die wohl in den Anlagen des Auges und der Seele selbst lägen. *[So Albr.*

Dürer, siehe dessen Vorbemerkung zur Proportionenlehre: «Ich wüsste Dir keinen andern Grund für diese Dinge zu sagen, als dass ich so empfinde.»

Die moderne Aengstlichkeit bei der künstlerischen Darstellung ja nicht etwa Ansprüche des Schönheitsgefühls ordnend in die Naturerscheinung eingreifen zu lassen, ist im Grunde doch nur ein Akt sehr einseitiger Gewissenhaftigkeit. Die welche dieser Aengstlichkeit unterliegen, führen fortwährend das Wort Charakteristik im Munde. Nun wohl; ist denn das Charakterisieren nicht wiederum eine Einmischung der Seele in die Naturerscheinung, eine bewusste Auffassung, Zusammenordnung und Betonung von Eigenschaften des Naturvorbildes, welche die Seele für gewisse Begriffe bezeichnend findet?

Warum nun also gerade der prägnanten Charakterisierung dessen ausweichen, was die Schönheitsempfindung berührte?

Den heutigen «Charakteristikern» mangelt wohl nicht nur ein hervorragender Grad des Empfindungsvermögens für das Schöne, sondern überhaupt schärferes Unterscheidungsvermögen; denn wir sehen sie sich in der Darstellung des Platten und wenig Bedeutenden halten.]

Indem sie der bildenden Kunst Rhythmen des Masses und der Linienrichtungen schufen und dieselben ebensowohl auf die Einzelgestalt als auf die Anordnung des Ganzen anwandten, sprachen sie geruhig aus, sie überträfen die Natur. Und sie taten es, denn ihr ordnender Wille erhob im Kunstwerk zum stetig wirkenden Gesetz, was die Natur nur in zerstreuten und gelegentlichen Fällen auf eine der edelsten Seelenempfindungen wirkt. Wie der Mensch überall, wo er Edles mitzuteilen hat, nach gesteigerten Formen sucht, wie der Dichter im Zusammenklang und Rhythmus der Verse spricht, so liessen sie naturgemäss auch i h r e Kunst in Rhythmen reden, in denen der Grössenverhältnisse und Linienrichtungen. Denn keinerlei Kunst wird nötig, wenn wir nur das Alltägliche in ihr fortsetzen und uns nicht vielmehr durch sie aus dessen Haft befreien wollten.

Für alle diese Bedingungen und Hilfsmittel der Kunst sind Normen aufgestellt worden, welche für jede Zeit gültig und anwendbar sind, es mag sich um die Darstellung jeglichen nur denkbaren Inhalts handeln.

Ja, nur dem Umstande, dass solche Normen in ihnen ausgesprochen wurden, verdanken es grosse Kunstwerke, dass sie allen Zeiten wertvoll und verständlich bleiben, auch wenn der Gedankeninhalt, dem sie Schmuck verleihen, längst unverständlich geworden ist.

Den Sinn und inneren Zusammenhang alter vortrefflicher Kunstformen neu beleben und den Ursachen und der Art ihrer Entstehung nachgehen, oder mit anderen Worten ausgedrückt, die leitenden Prinzipien der Arbeit und die Arbeitsmethode bei den Alten aufsuchen und aufs neue verwendbar machen, das heisst die alte Kunst im Geist der Meister studieren.

Nur dem ausübenden Künstler steht dieser Pfad zum intimsten Verständnis offen; denn in der bildenden Kunst gibt es keine Theorie ohne die prüfende und berichtigende Praxis.

II.

ALLGEMEINE GRUNDSÄTZE,
NACH WELCHEN DIE ELEMENTARERZIEHUNG DES MALERS ZU LEITEN IST.

§ 1. Anlage.

Lionardo da Vinci sagt, wenn man ihn frage, welchen Knaben er Befähigung zur Kunst zuspreche, so werde er antworten: „Denjenigen, welche bei ihrer Arbeit sorgsamen und geduldigen Geist betätigen."

Und in der Folge wiederholt er es öfter, dass die ersten Eigenschaften, welche der Künstler in sich zu erziehen habe, die der Geduld und Gewissenhaftigkeit seien.

Der Lehrer wird also den Anfänger bei allem und jedem zur äussersten Vollendung des Begonnenen anhalten und ihn daran gewöhnen, dass er nicht vom Flecke gelassen werde, bis er das ihm Vorliegende vollständig inne hat und mit Exaktheit zu leisten vermag.

Hielte man diesen Grundsatz strengstens ein, so würde man sicherlich eine grosse Anzahl Unberufener sogleich im Anfang von dem Vorhaben, Künstler zu werden, abschrecken.

Denen aber, welche Talent haben, würde an Stelle einer unterhaltenden Zerstreuung ihrer Lebhaftigkeit schon auf den ersten Stufen des Lernens die Freude an ihrer zunehmenden Kraft erwachsen und die Lust, kommende Schwierigkeiten zu bewältigen.

§ 2. Erste Uebung des Auges und der Hand nach gezeichnetem Vorlegeblatte.

Vorlagen. Die erste Uebung hat natürlicherweise an Leichtnachahmbarem vor sich zu gehen.

Es würde am besten sein, wenn der Lehrer an Ort und Stelle den Schülern Vorlegeblätter nach irgend einfachen Gegenständen der Umgebung zeichnete. Denn auch sogleich im ersten Anfange soll, wer die darstellende Kunst erlernt, eine lebhafte Vorstellung von der Bedeutung der Linien haben, die er zieht.

Wer von uns erinnert sich nicht der Qual des ersten Zeichnens nach ornamentalen Vorlagen, deren wirkliches Vorbild er niemals irgendwo gesehen hatte und deren Sinn ihm daher gänzlich verschlossen war.

Es wird z. B. den Eifer der Knaben nicht wenig spornen, wenn man ihnen die Gesichtszüge eines von ihnen zeichnet, nacheinander Stirn, Nase, Augen usw., und nachdem sie diese Teile gut nachzuahmen gelernt haben, ein ganzes Portrait zusammensetzt. Man wird mit der grössten Strenge auf Exaktheit der Kopien bestehen dürfen, ohne Murren zu hören. *[Es sei hier sogleich bemerkt, dass bei solcher Art des Unterrichts jeder Gedanke an unsere von Schülern überfüllten Zeichenschulen wegfällt, auf welchen keine sorgsame Erziehung möglich ist. Es ist hier von der Erziehung des Malers die Rede.]*

Die Form dieser Zeichnungen sei ein einfachster, scharf und rein gezogener Umriss, dessen Ausladungen aus der Gliederung der Form, die er umschliesst, entwickelt sind. Das heisst, der Kontur sei nicht nur ein äusserlicher, sondern es seien auch die Umrisse der einzelnen Teile, welche an der Bildung des Ganzen Anteil nehmen, innerhalb des allgemeinen Konturs fortgeführt, bis sie sich mit den Umrissen anderer Teile des Ganzen treffen.

Beim Kopieren werde darauf gehalten, dass der Schüler in der Tat den allgemeinen Umriss aus dem der Teile entwickele, nicht etwa diese letzteren erst später einzeichne. *[In diesen Konturenzeichnungen sind noch keine Schatten angedeutet. Die Bedeutung von Schatten und Licht für die Rundung des Gegenstandes erlernt der Schüler erst an der körperlichen Wirklichkeit. Die noch obendrein schlecht schattierten Bildchen, die man heutzutage dem Anfänger vorlegt, haben nicht wenig zu jener Theorie der «Schattenflecke» beigetragen, welche die Hervorhebung der Form an sich gar nicht im Sinne hat, sondern nur eine unterhaltende Unterbrechung derselben.]*

Diese Gewöhnung an Organisches der Erscheinung wird den Schüler sogleich im ersten Anfang vor gedankenloser Aeusserlichkeit bewahren.

Mit je grösserer Exaktheit solche Vorbilder gezeichnet sind desto besser tun sie den Dienst. Nichts ist so sehr zu vermeiden, als die Phantasie des Schülers mit flüchtig Hingeworfenem zu erfüllen; er versteht den Sinn der skizzenhaften Andeutung noch nicht. Man zeige ihm im Gegenteil als das schliessliche Ziel seiner Bemühungen nur Hochvollendetes, solche Handzeichnungen her-

vorbringen zu können, wie Lionardo und Dürer sie uns hinterlassen, das werde zum Gegenstand seiner Träume. *[Die wundervollen Hände auf dunklem Grunde in der Albertina in Wien. Der Lehrer, d. h. der Maler, in dessen Werkstätte der Anfänger die Kunst erlernt, ermangele nicht darauf aufmerksam zu machen, dass das Skizzenhafte nur ein vorbereitendes Studium des Kunstwerks zu sein und wieder zu verschwinden habe.]*

Sauberkeit. Der Anfänger werde an die äusserste Sauberkeit der Arbeit gewöhnt, er soll auch vor seinen kleinen Leistungen einen gewissen Respekt haben und dieselben sollen, wenn sie fertig sind, nett und rein daliegen.

Die Gewöhnung an Sauberkeit hat aber auch einen praktischen Nutzen. Der Schüler wird sich bei der Abeit vor unüberlegten und ungehörigen Strichen hüten, die er, die Reinlichkeit seines Blattes in Gefahr bringend, wieder löschen muss.

Material. Das Material ist weisses Papier und leicht löschlicher, weicher aber sehr spitzer Stift.

Die Vorzeichnung beginnt äusserst blass, erst wenn alles korrekt ist, wird mit deutlichem Strich fixiert. Bei grösserer Uebung wird Feder und Tusche das Material sein.

Methode (nach Lionardo). Die Vorlage sei mit einem Quadratgitter bedeckt, welches auf dem Zeichenblatte des Schülers wiederholt ist, damit dieser sich sogleich gewöhne alle erdenklichen Linienrichtungen in Beziehung zu feststehenden Vertikalen und Horizontalen zu sehen und ihre Neigungen und Wendungen nach diesen feststehenden zu bestimmen. Fernerhin hat dieses Quadratnetz zur Gewöhnung zu dienen, Grössen nach feststehenden Massen zu messen und so deren Proportionen dem Gedächtnisse einzuprägen.

Bei zunehmender Uebung wird dieses Gitter weitläufiger, zuletzt dient statt seiner ein durch die Mitte des Blattes gezogenes rechtwinkeliges Kreuz oder ein zwei Ränder umschliessender rechter Winkel.

Von der Fehlerhaftigkeit seiner Arbeit überzeugt man den Anfänger, indem man seine Kopie auf die Vorlage legt und gegen das Licht hält. Man lässt ihn nicht eher los, als bis beide genau aufeinander passen.

Nachdem man ihn so fortwährend angehalten hat, mit Hilfe des Gitters Grössenverhältnisse und Linienrichtungen der Vorlage

sich einzuprägen, entzieht man ihm das Original und lässt ihn in sein Quadratnetz das Bild aus der Erinnerung zeichnen. Wieder überzeugt man ihn von der Fehlerhaftigkeit seines Blattes durch Auflegen des Originals und treibt ihn mit der nämlichen Strenge — die Vorlage, nachdem er den Fehler gut eingesehen, immer wieder entfernend — zur Korrektur.

Als ideales Resultat dieser Uebung wird angenommen, der Schüler werde schliesslich vermögen die Vorlage, die er mehrmals gezeichnet, frei, ohne Gitter, aus dem Gedächtnis fehlerfrei wiederzugeben. Wenn dieses Ideal nun auch sehr selten oder nie erreicht wird, so sind doch die grossen Vorteile, welche diese Methode mit sich führt, leicht ersichtlich.

Erstens bekommt er tatsächlich eine Methode des Sehens und zwar eine höchst einfache. Die Erleichterung, welche ihm das Vergleichen der zu bestimmenden Linienrichtungen und Grössen mit feststehenden gewährt, wird ihm so sehr einleuchten, dass er dieses Verfahren in seinem Leben nicht mehr verlässt.

Zweitens ist diese Methode überhaupt erst eine genaue, d. h. eine solche, welche das Auge tatsächlich von den begangenen Irrtümern überzeugt *(was die Methode ins unendliche fortgesetzter freier Uebungen ohne feste Massstäbe nicht leistet)*. Sie führt zu einer exakten und bewussten Vorstellung von der Gestalt des Umrisses.

Und drittens wird so der jugendliche Geist auf die Uebung seiner Kräfte, deren Wachsen ihm ersichtlich werden m u s s, geführt, statt dass er in der Eitelkeit Befriedigung findet in kurzer Zeit vielerlei Halbfertiges geleistet zu haben. Sein Ehrgefühl wird aufs äusserste gespannt werden und wenn er sieht, wie unter der Genauigkeit zu der er angehalten wird, sein A u g e n m a s s von Fall zu Fall wächst, so wird man ihn lange bei einem Falle festhalten können, ohne dass seine Geduld ermüdet, ähnlich wie der junge Turner die nämliche Uebung gerne hundertmal und um so lieber wiederholt, mit je grösserer Virtuosität er sie ausführt.

Erholungsstunden. Und damit der Ehrgeiz der Knaben unablässig auf die Uebung ihrer Kräfte gerichtet sei, fordert Lionardo auf, das Augenmass auch in Erholungsstunden fortwährend zu beschäftigen; sei es dass man mit ihnen in die Wette beim Spaziergang eine gegebene Linienerstreckung ohne Hilfe wirk-

licher Massstäbe nach dem Augenschein in gleiche oder proportionale Teile abzuteilen suche, sei es dass man an einem in der Hand gehaltenen Stabe das Mass anderer Gegenstände bestimme, Winkel messe und dergleichen mehr, auch in allen diesen Spielen bis zur Exaktheit der Leistung vorgehend.

§ 3. Umriss nach dem Runden.

Vorbilder: Gegenstände der täglichen Umgebung, möglichst schattenlos beleuchtet, in gerader perspektivischer Ansicht.

Zeichenmaterial: Weisses Papier und Stift, später Feder und Tusche.

Methode. Zu allererst ist nötig, dass der Anfänger den Begriff der malerischen Darstellung, d. h. der Projektion der runden Körperlichkeit auf die Fläche bekomme und dass er sich gewöhne, diese runde Körperlichkeit wie auf der Fläche befindlich, wie „gemalt“ zu sehen. Die meisten Maler lernen dieses in ihrem Leben nicht und es ist doch zur Beurteilung dessen, was in der Natur überhaupt malerisch ist, von der höchsten Wichtigkeit.

Damit ihm dieses Problem auf sinnliche Weise fasslich werde, lasse man den Schüler zunächst den Umriss des körperlichen Objekts auf einer vor den Gegenstand hingestellten Glasplatte durchzeichnen. Die Glasplatte sei mit einem Quadratnetz versehen und mit einem breiten Rahmen umgeben, so dass das durchscheinende Bild des Gegenstandes deutlich von seiner Umgebung abgetrennt und in deutliche Beziehung zu dem Raum der Bildfläche, auf der es erscheint, gebracht ist.

Das Auge sieht, festgestellt, durch ein an dem Apparat angebrachtes Augenloch. *[Siehe den in der Schreiberschen Perspektivelehre gezeichneten Apparat.]*

Das Gitter ist nötig, damit das Auge an dessen feststehenden Linien die Wendungen der Umrisse des zu zeichnenden Objektes scharf betont sehe und an den feststehenden Massen die wirklichen, sowie die durch die perspektivische Verkürzung und Verkleinerung beeinflussten Grössenverhältnisse. Um ihn aber noch schärfer davon zu überzeugen, dass sein Bild nur die Erscheinung des Gegenstandes auf einer zwischen diesem letzteren und seinem Auge aufgestellten Durchschneidungsfläche sei, vergleicht man die realen Proportionen des Objektes mit den auf der Glastafel sich darstellenden.

Nachdem er das Bild auf der Glastafel gezeichnet hat, stellt man ihm statt dieser einen mit einem Quadratgitter von Fäden bespannten Blendrahmen vor das Objekt auf und lässt ihn — immer mit festgestelltem Auge — mit Hilfe dieses, von Lionardo vorgeschlagenen Apparates, auf seinem mit dem gleichen Gitter versehenen Blatte zeichnen.

Wie vorher bei dem Zeichnen nach dem Vorlegeblatte (§ 2) hält man zum Bestimmen der Richtungen und der Grössen und zum Auswendiglernen derselben nach den Feststehenden des Gitters an.

Die Gitterung wird allmählich weitläufiger, endlich wie (§ 2) löst sie sich in ein rechtwinkeliges Kreuz oder in einen zwei Ränder umschliessenden rechten Winkel aut und zuletzt, wenn der Schüler mehr und mehr Fertigkeit zeigt, nimmt man den Blendrahmen ganz fort und gibt dem Zeichner einen als Massstab eingeteilten Senkel (Faden mit Bleigewicht) in die Hand, den er in gegebenem Abstande vor das Objekt hinhält.

Die Korrektur geschieht mit Hilfe der auf die Glastafel (in der Grösse des auf dem Zeichenblatte befindlichen Bildes) über die nach der Natur angefertigten Durchzeichnung (wie § 2) durch Aufeinanderlegen der beiden Bilder, und hier wie dort hat das Ideal der Methode zu sein, dass der Schüler den Gegenstand, dessen Richtungen und Masse er sich nach den Feststehenden des Gitters einprägt, aus dem Gedächtnis fehlerfrei zeichnen lerne.

Am Objekte aufgesuchte Proportionen. Gelangt der Anfänger zum Nachzeichnen komplizierterer Gegenstände und wird er der Hilfe des Blendrahmengitters weniger bedürftig, so ist es notwendig, dass man ihn gewöhne, am Objekte selbst einzelne Teile als feste Masse (Modul) für das Ganze anzusehen. So wird er das Aufsuchen von Proportionen liebgewinnen, weil es ihm als Erleichterungsmittel für das genaue Sehen und richtige Zeichnen einleuchten wird.

Linienrichtungen des Umrisses an Achsenrichtungen des Objekts zu bestimmen. Jedesmal bei Beginn des ersten Entwurfs halte man den Zeichner an, mittelst des Quadratnetzes oder der Bildumrahmung oder des Senkels die Achsenrichtungen des Objektes, sowohl die des Ganzen, als die der Hauptteile genau zu bestimmen. Diese Achsen dienen ihm doppelt; einmal nimmt er sie zu

Hilfe bei Bestimmung der Umrisse, sodann schärft er, indem er sie aufsucht, sein Auge für das Messen von Winkeln. Denn auch in dieser letzteren Beziehung muss er dahin gelangen, am Objekte Festgestelltes dem Gedächtnis möglichst gut einzuprägen. *[Siehe Lionardos Methode, die Typen verschiedener Physiognomieen mittelst der Bestimmung der Gesichtswinkel festzuhalten.]*

Sein Bemühen wird ihm erleichtert, wenn man die Aufmerksamkeit auf sich wiederholende oder untereinander verwandte Achsenrichtungen einzelner Teile lenkt, oder auf solche, welche in sprechenden die Richtung scharf betonenden Winkeln aufeinanderstossen.

Auch diese Methode geordneten Sehens wird er als Erleichterung für das Richtigzeichnen liebgewinnen. Es wird in ihm das Bedürfnis der Exaktheit und das Ordnungsgefühl erzogen; — da er ein Deutscher ist, und als solcher an Lebendigkeit dieser letzteren Eigenschaft, mehr als für den Künstler wünschenswert ist, zurücksteht, so ist ihm diese seiner Naturanlage zu gebende Nachhilfe doppelt notwendig. *[Schon A. Dürer klagte über das Fehlen von Exaktheit und Ordnungsgefühl.]*

Ja, es ist wohl nie zu früh, dass man ihn Zeichnungen, die in jenem Sinne geordnet sind, mit Verworrenem vergleichen lasse. Seine Zeichnung sei stets ein Abgeschlossenes, Umrahmtes, das sich auch zu seiner Umrahmung in Beziehungen des Masses und der Richtungen zeigt. So wird der Lernende bald fühlen, welches Uebergewicht über Verworrenes Geordnetem beiwohnt. Hat er hehre, künstlerische Verstandesanlagen, so wird man ihm jetzt schon den Grundsatz sagen dürfen, dass Deutlich- und Leichtkenntlichsein Hauptursachen des Wohlbehagens für die Schönheitsempfindung seien.

Wenn alte Schriftsteller betonen, es sei wichtig den Geschmack des Anfängers durch Zeichnenlassen nach Vorbildern von guten Proportionen, und deutlichen Linienrichtungen schon frühzeitig zu erziehen, so ist das wohl in diesem Sinne zu verstehen und wird ausführbar, ohne dass es eine formale und unbewusste Gewohnheit bleibt.

Reinheit der Arbeit. Kontur. Dass das scharfe und reine Aussehen der Arbeit Ehrenpunkt für den Zeichner sei bedarf keiner Wiederholung. Hier wie früher wird ihn das dahingerich-

tete Bestreben mehr und mehr gewöhnen, jeden Strich den er macht genau vorher zu überlegen. Auch das versteht sich von selbst, dass der allgemeine Kontur aus dem Umriss der Einzelteile organisch hervorgehe.

Die Erlernung der malerischen Perspektive. Gleichzeitig mit diesen Uebungen beginnt die Erlernung der malerischen Perspektive.

Ehe man dem Anfänger die einfachen Gesetze der perspektivischen Konstruktionsweise beibringt hat man ihn vor allen Dingen ad oculos von der Existenz des perspektivischen Sehens zu überzeugen. Denn der Widerwille, den junge Leute so häufig gegen die Erlernung jener so ganz unentbehrlichen Regeln zeigen, erklärt sich vollständig aus der unsinnlichen Art, mit welcher man den perspektivischen Unterricht betreibt. Man quält sie verfrüht mit geometrischen Regeln, von deren Zweck und Richtigkeit sie absolut keine Vorstellung haben können.

Zuerst muss der Anfänger die Tatsache des perspektivischen Sehens hingenommen haben, man lasse ihn daher zu Anfang auf der Durchschnittsfläche der Glastafel eine Anzahl von Fällen über Naturvorbilder durchzeichnen. Die Tatsache der Verkleinerung des Sehwinkels nach der Tiefe des Raumes hin werde ihm an wirklichen vor seinem Auge aus nach den Endpunkten des Sehobjekts hingespannten Fäden ad oculos demonstriert unter mehrmaliger Veränderung des Standorts dieses Sehobjekts nach der Tiefe hin. *[Als Apparat hiezu dient ein Stückchen Carton, in das man ein kleines Sehloch bohrt. An den Rand des Lochs sind einander gegenüber lange Fäden befestigt, die man wenn das Auge durch die Oeffnung nach dem Gegenstande hinschaut, über die Endpunkte des Sehobjekts hinspannt. Will man das Objekt weiter entfernen, so fixiert man die Fadenenden an einem Stabe, den man genau an dem ersten Standort des Objekts aufrichtet. Dann operiert man mit einem andern Fadenpaar an dem entfernten aufgestellten Objekte weiter. So bekommt der Anfänger an diesen Fäden ein sinnliches Bild seiner Sehstrahlen und der Winkel, die sie einschliessen. Die Projektionsfläche hält man seitlich an die gespannten Fäden an und trägt die Unterschiede der Spannweiten darauf ab. Man wiederholt dies in verschiedenen Entfernungen.]* Nicht nur durch Zeichnung auf dem Papier geschehe dieses, da hier die Verdeutlichung für die Vorstellung nicht sinnlich genug nur in Profilansicht versucht werden kann.

Es gehe ihm vollständig in Fleisch und Blut über, dass dies perspektivische Bild nichts ist, als die Projektion der von dem Auge aus nach dem Gegenstande gerichteten Sehstrahlen auf der zwischen Auge und Objekt senkrecht aufgestellten Bildfläche und dass dieses Bild sich verändert, je nachdem das Auge sich dem Objekte nähert oder sich von demselben entfernt, oder aber je nachdem es aus grösserer oder minderer Höhe auf das Objekt hinschaut. Nicht nur durch flüchtige Andeutung, sondern durch Vergleichung vieler auf die Glastafel durchgezeichneter Fälle, werde so dem Anfänger ad oculos klar gemacht, wie verschiedene Bilder von ein und demselben Gegenstande durch die verschiedenen Standorte des Auges verursacht werden und wie das Bild bis zur Verzerrung gelangen kann.

Die Sehebene. Dass die Sehebene (die Ebene in der das Auge hinsieht) sich auf der Projektionsfläche als Linie — Horizont — darstellen müsse und die Augenachse als Punkt — Augenpunkt — werde mittelst einer vom Auge nach der Glastafel hingehaltenen Fläche und auf dieser hingezogenen Linie sinnlich verdeutlicht und sogleich klar gemacht, dass die Sehebenen ebensowohl wagerecht als schräg auf die senkrechte Projektionsfläche geneigt sein können; auf diese Weise wird der Schüler den landschaftlichen in wagerechter Sehebene liegenden Horizont richtig verstehen, sei derselbe nun in der Natur sichtbar oder nicht, d. h. er wird denselben nicht, wie so viele tun, als etwas Reales ausser der Sehweise des Auges Vorhandenes auffassen.

Das Gesetz des gemeinsamen Fluchtpunktes paralleler Linien macht man ihm dann leicht an mit der Augenachse Parallelen deutlich, damit er auch dieses als die stufenweise Abnahme des Sehwinkels auffasse und den Fluchtpunkt als die Projektion der mit den Parallelen gleichgerichteten Sehachse. Und wiederum zeige man ihm das Eintreffen dieser Erscheinung sowohl auf schrägen als auf wagerechten Sehebenen (Horizonten).

Sitzen ihm diese Dinge ganz fest in der Vorstellung, so beginnt nun erst die Erlernung der Konstruktionsweise, gleichfalls auf sinnlich fassliche Weise. *[In älteren Perspektivebüchern ist der Aufklärung des Gesetzes von der Abnahme des Sehwinkels immer ein bedeutender Raum gewidmet. Lionardo ruhte nicht in dem Bemühen zu vollständiger Klarheit der Vorstellung zu kommen, bis er den Un-*

terschied der perspektivischen Konstruktion von dem wirklichen Sehen mit zwei Augen deutlich hatte. Solches klarsinnliches Eindringen können wir uns nicht ganz zum Muster nehmen. Bis zum Warum der Mangelhaftigkeit der Darstellung haben wir vorzudringen, denn nur so kann die Auffindung von Vermittelungswegen zwischen perspektivischer Konstruktion und den Eindrücken des realen Sehens mit zwei beweglichen Augen gelingen. Die Alten waren, wie wir später sehen werden, Meister in Verwendung solcher passender Vermittelungswege.]

Man zeichnet auf der Glastafel ein leicht fassliches perspektivisches Problem über die Natur durch und errichtet aus dessen fliehenden Horizontalen die konstruktiven Hilfslinien; man stellt den Horizont und den Augenpunkt mit Hilfe der fliehenden Linien her, nun ist der Begriff der Sehebene und der Auf- und Untersicht klargestellt.

Die zweite Uebung richte man etwa folgendermassen ein. Der Lehrer stellt die Glasplatte in gerader Ansicht vor ein rechtwinkeliges Gebäude auf, indem er den Schüler in wagerechter Sehebene auf die Projektionsfläche hinblicken lässt, und bestimmt Horizont und Augenpunkt aus der Verlängerung der Sockel- und der Dachgesimslinie. Dann gibt er auf einem beliebigen perspektivischen Plan der fliehenden Fassade, wie sie durch die Glastafel scheint, mittelst einer Senkrechten einen Vertikalschnitt an, d. h. er verzeichnet auf dieser Senkrechten über die Natur die Vertikalmasse von Gesimsen, Fensterflucht und andern mit dem Dachgesims parallel verlaufenden Gebäudeteilen. Dann nimmt er die Platte von dem Naturvorbilde hinweg und konstruiert durch die angemerkten Masse hin die perspektivischen Fluchtlinien der wagerechten Gebäudeteile nach der Regel.

Bringt er nun dieses so gefundene Bild wieder vor die Natur und der Schüler überzeugt sich von dessen Richtigkeit, so wird er ein für allemal begriffen haben, was ihm die Regel wert ist und es wird ihn unterhalten sie zu lernen.

In ähnlicher sinnlicher Weise fahre man mit der Lehre der einfachsten Konstruktionsregeln fort. Von welcher Wichtigkeit die Wahl der Distanz und der Horizonthöhe ist, weiss der Lernende schon. Er werde nun an beider graphische Darstellung auf der Zeichenfläche so gewöhnt, dass er, auch wenn er die Natur ohne die Glastafel sieht, sich diese Elemente stets wie auf einer idealen zwischen ihm und dem Objekt stehenden Projektionsscheibe bestimme und zu sehen glaube.

Sinnlich werde ihm verdeutlicht, warum er zur Auffindung der perspektivischen Ansicht des Quadrates die Distanz seitwärts vom Augenpunkt aufträgt, und es leuchte ihm ein, dass er, indem er die perspektivische Ansicht der Diagonale nach diesem Distanzpunkte zieht, tatsächlich eine perspektivische Parallele mit der Diagonale des Quadrates der Distanz zieht.

Die Auffindung sogenannter akzidentaler Fluchtpunkte mittelst Anlegung des Grundrisses an die senkrecht unter dem Augpunkte verzeichnete Distanz wird ihm ebenso sinnlich fasslich gemacht; er muss tatsächlich sein Auge längs der Linie nach dem Verschwindungspunkt hinrichten.

Von geometrischen Hilfssätzen lerne er nur das, was er jedesmal nötig hat; aber er fasse es sinnlich genau auf.

Und gelangt er zu Konstruktionen fingierter Gegenstände, d. h. solcher, die er nicht in der Natur vor sich sieht, so fertige er immer deren exakter Grund- und Aufriss an, und stelle die geometrischen Hilfssätze, die ihm dienlich sein können, überlegend fest.

Nichts ist so gefährlich als das Konstruieren ohne genaue Vorstellung des Gegenstandes.

So allmählich und sicher erfassend wird er auch gerne an Komplizierteres herangehen, weil es zu einer Unterhaltung seiner Vorstellungskraft wird und nicht ein leeres halbverstandenes Formelwesen bleibt.

Hat der Schüler diese im Grunde doch sehr einfachen Regeln begriffen, so wird es gut sein, ihn zu überzeugen, wie geraten es sei, deren Hilfe niemals zu verschmähen.

Man lasse ihn frei nach der Natur, ohne alle andere Hilfe, als die des Senkels, perspektivische Ansichten von einiger Schwierigkeit und Mannigfaltigkeit der geometrischen Pläne zeichnen. Darauf wiederhole er dieselben Aufgaben an der Hand exakter Konstruktion.

Vergleicht er beide Bilder, so wird ihm die offenbare Ueberlegenheit der konstruierten Arbeit in die Augen fallen. Das vornehme Verschmähen einfachster Hilfsmittel von seiten Modernster ist eine der Hauptursachen für die Abnahme der Wahrnehmungsschärfe und des Gefühls für Richtigkeit und Plastik geworden.

§ 4. Modellierung durch Schatten und Licht.

Zweck der Schattierung. Die Abwandlung von Schatten und Licht hat für die malerische Darstellung den Sinn der Hervorhebung der Formenrundung, der Loslösung des Einzelgegenstandes von der Bildfläche und des Details vom Ganzen. Sie ist also ein ebenso wichtiges Element für die anscheinende Vertiefung des Raumes, wie die Linearperspektive, und ihre Erlernung muss energisch mit dieser vereint betrieben werden.

Am besten werden beide Darstellungsmittel ihren Zweck erfüllen, wenn sie dazu beitragen, dass das Wesen der mit ihrer Hilfe zu verdeutlichenden Form höchst verständlich werde, d. h. indem alles vermieden wird, was nicht streng zur Verdeutlichung des Wesens beiträgt oder was wohl gar verunstaltend wirkt.

Wie die Perspektive diesen letzteren Einfluss bei Laxheit der Konstruktion oder bei unglücklicher Wahl der Distanz bekommen kann, so macht sich derselbe bei der Schattierung geltend durch unverbundene Härte der Abschattierungstöne, durch Kleinlichkeit und Zerrissenheit der Schattenverteilung und durch die Anwendung von Schlagschatten, welche die genetische Form der Dinge unterbrechen und überschneiden.

Vorbilder. Soll der Lernende einen Begriff davon bekommen, zu was ihm Licht und Schatten dienen werden, so hat man nichts so sehr zu vermeiden, als das Kopieren jener heute gebräuchlichen, elenden schattierten Vorlegeblätter, deren Manierismus nicht auf die Vorstellung der Form ausgeht. Vielmehr soll man ihn vor Werke führen, in welchen die Modellierung bis zur sinnlichen Täuschung getrieben ist, wie dieses z. B. in jenen ornamentalen Grau in Graumodellierungen der Fall ist, die unter dem Namen der Grisaillen bekannt sind.

Angesichts solcher oder ähnlicher hochvollendeter Malereien und Zeichnungen lasse man den Anfänger nach einem einfachen und einfarbigen Gegenstande, welcher in nicht sehr umfangreicher aber seine Form sehr verdeutlichender Beleuchtung aufgestellt ist, beginnen.

Methode. In der Nähe und das Objekt von allen Seiten prüfend, überzeuge sich das Auge von der wirklichen Gestalt, die tastende Hand gehe den Feinheiten der Oberfläche nach, so dass

während des Zeichnens die Phantasie fortwährend mit der Wirklichkeit der Form beschäftigt sei. Findet man, dass dem Schüler die Lebendigkeit der Formenvorstellung schwierig falle, so verbinde man sofort mit dem Zeichenunterrichte plastische Modellierübungen in Ton.

Der Schattierung gehe eine möglichst exakte perspektivische Konturenaufzeichnung von äusserster Blässe und Reinlichkeit des Ansehens voraus. Und immer halte man den Schüler an, sich die Achsenrichtungen des Gegenstandes und seiner Teile nach der Tiefe des Raums hin, sowie deren perspektivische Projektion genau vorzustellen.

An der Hand der da Vincischen Bemerkungen „über die Schatten“ führe man dem Schüler eine Reihe von Beispielen vor, welche ihm dartun, wie sehr die Form eines Gegenstandes mittelst der Beleuchtung hervorgehoben und verundeutlicht, verallgemeinert und detailliert werden könne.

In dieser Weise mache man klar:

Das Sichabheben des Gegenstandes von hellem oder dunklem Grunde.

Die Wirkungen scharfer, gesperrter oder diffuser, offener Beleuchtung. Man lehre nach Lionardos Rat die letztere Art vorziehen, indem man die formenzerstörende Wirkung heftiger, schneidiger Schatten und die formenbegünstigende sanft ineinander verfliessender Uebergänge an reichlichen Beispielen nachweist.

Die Wirkungen, welche verschiedenartige Einfallswinkel des Lichtes hervorzubringen vermögen, wie diese die Hervorhebung der Körperflächen begünstigen, oder deren Deutlichkeit abschwächen können, sind eingehend vorzuführen.

Es gehören hierher: Die Beleuchtungen aus grösserer oder minderer Höhe her, die Beleuchtungen von vorn, die das Licht auf die Mitte oder auf ein viertel des Körperumfangs versetzen und der Form hiedurch günstig sind, ferner die der Formendeutlichkeit so oft ungünstigen Rand- und Rückwärtsbeleuchtungen, und schliesslich die Form unterstützende milde, oder störende heftige Reflexe.

Die Lehre der Licht- und Schattenkonstruktion ist unerlässlich. Der Zeichner lerne Lionardos schöne und simple Methode, die Abnahme der Lichtstärke einfacher Beleuchtung nach der Abnahme der Lichteinfallswinkel zu bestimmen.

Handhabung des Materials. Das Material sei, wenn trockner Stift, nicht allzuweich. Material von der Weichheit der Kohle gestattet keine Präzision und keinen Reichtum der Nüanzierungen mehr. Bei zunehmender Sicherheit gebe man dem Schüler statt der leichtlöschlichen Materialien Feder, Pinsel und Tusche..

Man lasse ihn beginnen auf weissem Grunde, auf dem er langsam und vorsichtig aus dem Blassen ins Dunkle geht und die Lichter ausspart. Die äusserste Verbundenheit der Abschattierungstöne kann nicht genug empfohlen werden. Wie entsetzlich ist bei uns der Sinn für Modellierung gesunken, weil man diese gute alte Methode in die Gerümpelkammer warf. ***[Jeder, der hier in Rom die Ausstellungen der französischen Akademiker besucht, wird finden, dass die malerischen Arbeiten der Architekten mehr Plastik der Erscheinung zeigen, als die der Maler. Der Grund hievon ist der, dass die Architekten noch die Licht- und Schattenlehre erlernen und zu den damit verbundenen exakten Tuschübungen angehalten werden.]***

Ist der Anfänger durch Abschattierungen auf weissem Papier darüber zur Klarheit gekommen, was es heisse die Schattierung mit einem Schattenmittelton zu beginnen, so gebe man ihm dann einen grundierten Mittelton.

Er lerne denselben wirklich benützen, beginne vorsichtig in die Schatten hinabzutuschen, dann höhe er ebenso vorsichtig und allmählich die Lichter auf und setze die hohen Lichter und tiefsten Schatten zuletzt.

Diese allmähliche Führung der Arbeit erleichtert das Auffinden der genauen Stellen von Licht und Schatten. Der Zeichner sieht, wie die Form sich allmählich entwickelt. und zerstört sich nicht so leicht die allgemeine Haltung seines Bildes durch allzustarke Hervorhebung des Details von Tönen. ***[Das Lichthöhen mit halbtrocknem Pinsel. Für die technische Manipulation ist Cenninis Anweisung empfehlenswert.]***

Diese Uebung ist die nächste Vorbereitung auf die malerische Farbentechnik und sie kann daher nicht streng genug genommen werden. Der Schüler mache sich vollständig klar, welchen Umfang von Hell und Dunkel ihm sein jedesmaliges Material bietet und beute denselben vollständig aus. Er lerne die Fälle der Beleuchtung aufsuchen, in denen er mit dem Umfange der Natur konkurrieren kann.

Konkurrenz der Wirklichkeit. Wahl des Problems. Denn

er muss nun anfangen die wirkliche Täuschung zu beabsichtigen, und hiebei sich an den Gedanken gewöhnen lernen, dass sein Material ihm in dieser Beziehung Schranken setze, dass das vortreffliche und blendende Aussehen des Vorbildes ihm zu nichts hilft, wenn er im Nachbilde das Gleichvortreffliche nicht erreichen kann.

Um ihm dieses recht fühlbar zu machen, stelle man ihm Arbeiten zum Vergleich zusammen, die in dieser Beziehung mehr oder weniger gelungen sind und weise daran nach, welchen Einfluss das gewählte Beleuchtungsproblem auf das Gelingen oder Misslingen haben musste.

Da z. B. Helles vor Dunkles, auch wenn sich beide auf der gleichen Fläche befinden, hervorzutreten scheint, so werde dem Zeichner dieses ein Wink, seine Lichter, wenn es nur irgend angeht, auf die perspektivisch am weitesten hervortretenden Vorsprünge der Körper zu verlegen. Denn er ist jeglichen Vorteils bedürftig, der ihm zur Aufhebung der Bildfläche behilflich werden kann.

Methode des Vergleichens, die Abstufungen von Hell und Dunkel zu bestimmen. Ebenso wie der Lernende beim Beurteilen von Grössen an Positivität gewöhnt wurde, so gewöhne er sich auch beim Beurteilen von Abstufungen der Helligkeit oder Dunkelheit an einen Massstab. *[Das Auge ist auf diesem Felde noch weit mehr der Unterstützung bedürftig, als auf dem der Abschätzung von Grössen oder gar von Linienrichtungen. Für Vertikal und Horizontal hat das Auge ein ziemlich lebhaftes und sicheres Gefühl, denn sie sind die Aequivalente des äussersten Anstrengungs- und Ruhezustandes der bewegenden Augenmuskeln. So ist es also in der Lage bei einiger Uebung den Senkel oder das Quadratnetz zu missen, es hat einen eignen Massstab für Linienausweichungen, seien es auch die feinsten.*

Nicht so glücklich ist es für das Beurteilen der Grade von Hell und Dunkel ausgestattet. Hier unterliegt sein Urteil den allergrössten Schwankungen. Bestimmte Grade gibt es innerhalb des Wahrnehmungsumfangs nicht. Was in dem einen Augenblick noch hell und deutlich in seinen Unterschieden wahrgenommen wurde, wird ausgelöscht durch das plötzliche Auftreten eines mächtigen Gegensatzes. Ja, die Einwirkung solcher Gegensätze bleibt sogar noch eine Zeitlang nach dem tatsächlichen Verschwinden ihrer Ursache im Auge fixiert. So z. B. wenn man aus der Tageshelligkeit in einen dämmerig erleuchteten Raum tritt und denselben dunkler empfindet als er später zu sein scheint, oder umgekehrt.]

Am besten wird als Massstab dienen können die äusserste Kraft, welche im Zeichenmateriale liegt auf ein Täfelchen Papier

aufgestrichen. Hält man dieses Täfelchen dann neben das Zeichnungsobjekt hin, so wird man die Abschätzung der Abschattierungstöne ausserordentlich erleichtert finden, und ist zugleich davor gewarnt, da man der äussersten Tiefe des Materials, die man erreichen kann nun gewiss ist, auf der Zeichnung mit dieser gewährten Kraft leichtsinnig umzugehen, statt sie für die Nachahmung der höchsten Kraftstelle aufzusparen. Man wird den Lichtumfang des Materials nicht mehr überschätzen.

Es wird aber gut sein, wenn man dem Schüler zu Anfang Vorbilder gibt, deren Farbe möglichst mit der seines Materiales übereinstimmt, und dieselben zugleich so beleuchtet, dass die Dunkelheit der äussersten Schattentiefe nicht unter die äusserste Kraftstelle des Darstellungsmateriales hinabsteigt. In diesem Falle ist Konkurrenz mit der Natur gewährt. Gelang dieselbe aber dem Lernenden nur einmal, so wird das für seine ganze Zukunft entscheidend sein. Er wird vor der Verwilderung des Haschens nach undarstellbaren Beleuchtungsproblemen bewahrt bleiben, an welcher unter den Heutigen gerade die am meisten kranken, die glauben den Namen der Naturalisten beanspruchen zu dürfen.

Kompliziertere Aufgaben. Haushalten mit dem Material. Demnächst richte die Erziehung ihr Augenmerk darauf, dass der angehende Maler sich gewöhne, mit seinem technischen Materiale haushälterisch zu verfahren.

Er überlege sich bei komplizierten Aufgaben die Möglichkeiten des Materiales, trenne sie scharf voneinander und stelle sie bezeichnend an ihren Platz.

So lehre man ihn jetzt an Komplexen von Gegenständen, die unter mannigfaltigerer Beleuchtungsbedingung stehen, den Unterschied verschiedener Qualitäten des Lichts und Schattens auffassen. Schimmerndes Licht und ruhiger, stumpfer zurückweichender Schatten und klarer, transparenter, hervortretender müssen charakterisiert werden, sei es nun durch gedeckten Ton oder durch transparent wirkende Strichlagen. Man merke zugleich an, wie sehr durch solche Mittel die Wirkung des Hervor- und Zurückgehens der linearperspektivischen Konstruktion unterstützt wird. — Es werde auf Charakterisierung verschiedener Stofflichkeiten gehalten wie z. B. der Glätte, der Rauhigkeit, der Festigkeit oder der Lockerheit des Stoffes.

Beim Zeichnen von clairobscuren Effekten sehe man darauf, dass die Helligkeits- und Dunkelheitswerte verschiedener Lokalfarben durch alle Schattennüanzierungen hin deutlich erhalten werden und dergl. mehr. *[Als Vorbilder für alle solche Dinge empfehlen sich unter modernen Arbeiten als ganz vortrefflich die des französischen Kupferstechers Gaillard.]* Das Tuschmaterial werde durch Herbeiziehung kalter und warmer Farbtöne bereichert und die Wirkung derselben für den Ausdruck verschiedener Flächen und Pläne werde dem Schüler gezeigt.

Bedeutung von Hell und Dunkel für die Auffassung von Grössen. Die perspektivische Idee im Bilde. Die Einwirkung, welche Hell und Dunkel auf die Auffassung von Grössen haben, werde dem Schüler gezeigt und die Täuschungen, denen das Auge dabei unterliegt, der Aufmerksamkeit empfohlen.

Auch ist es jetzt schon an der Zeit darauf aufmerksam zu machen, wie sehr der einheitliche perspektivische Gedanke im Bilde durch die Setzung des Lichteffektes hervorgehoben werden kann, sei es nun, dass man die Totalwirkung, deren Kulmination um den Augenpunkt her gelegt ist, in sanfter und breiter Zunahme der Dunkelheit nach dem Näherstehenden hervorführt, sei es dass man den Horizont in Mittelton hüllt oder sei es, dass man durch den unmittelbaren Kontakt der stärksten Gegensätze das Auge auf den Augenpunkt herbeiziehe. *[Unübertrefflich sind in dieser Beziehung vor allen die Kunstgriffe der beiden Poussin und des Claude le Lorrain, — auch verschiedner niederländischer Landschaftsmaler. Später bei der Betrachtung über die perspektivische Idee werden wir auf deren Lehren näher eingehen.]*

Möglichste Steigerung der Geschicklichkeit. Hier wie überall ist es von der grössten Wichtigkeit, dass die Geschicklichkeit des Zöglings bis aufs äusserste gesteigert werde. Das in der Tat vortreffliche und abgerundete Aussehen des Werkes werde in den Vordergrund gestellt, als einzig gültiger Beweis, dass die gegebenen Lehren dem Werkführer in Fleisch und Blut übergegangen seien.

Quantitativ weniges, aber qualitativ möglichst gutes hervorzubringen, das werde des Anfängers Ehrgeiz, die hohle und billige Geistreichheit, die in unexakter Skizzenhaftigkeit ihr Wesen treibt, lerne er von Herzen geringschätzen. An ihrer Hand ist die Ver-

Nachdem er das Bild auf der Glastafel gezeichnet hat, stellt man ihm statt dieser einen mit einem Quadratgitter von Fäden bespannten Blendrahmen vor das Objekt auf und lässt ihn — immer mit festgestelltem Auge — mit Hilfe dieses, von Lionardo vorgeschlagenen Apparates, auf seinem mit dem gleichen Gitter versehenen Blatte zeichnen.

Wie vorher bei dem Zeichnen nach dem Vorlegeblatte (§ 2) hält man zum Bestimmen der Richtungen und der Grössen und zum Auswendiglernen derselben nach den Feststehenden des Gitters an.

Die Gitterung wird allmählich weitläufiger, endlich wie (§ 2) löst sie sich in ein rechtwinkeliges Kreuz oder in einen zwei Ränder umschliessenden rechten Winkel auf und zuletzt, wenn der Schüler mehr und mehr Fertigkeit zeigt, nimmt man den Blendrahmen ganz fort und gibt dem Zeichner einen als Massstab eingeteilten Senkel (Faden mit Bleigewicht) in die Hand, den er in gegebenem Abstande vor das Objekt hinhält.

Die Korrektur geschieht mit Hilfe der auf die Glastafel (in der Grösse des auf dem Zeichenblatte befindlichen Bildes) über die nach der Natur angefertigten Durchzeichnung (wie § 2) durch Aufeinanderlegen der beiden Bilder, und hier wie dort hat das Ideal der Methode zu sein, dass der Schüler den Gegenstand, dessen Richtungen und Masse er sich nach den Feststehenden des Gitters einprägt, aus dem Gedächtnis fehlerfrei zeichnen lerne.

Am Objekte aufgesuchte Proportionen. Gelangt der Anfänger zum Nachzeichnen komplizierterer Gegenstände und wird er der Hilfe des Blendrahmengitters weniger bedürftig, so ist es notwendig, dass man ihn gewöhne, am Objekte selbst einzelne Teile als feste Masse (Modul) für das Ganze anzusehen. So wird er das Aufsuchen von Proportionen liebgewinnen, weil es ihm als Erleichterungsmittel für das genaue Sehen und richtige Zeichnen einleuchten wird.

Linienrichtungen des Umrisses an Achsenrichtungen des Objekts zu bestimmen. Jedesmal bei Beginn des ersten Entwurfs halte man den Zeichner an, mittelst des Quadratnetzes oder der Bildumrahmung oder des Senkels die Achsenrichtungen des Objektes, sowohl die des Ganzen, als die der Hauptteile genau zu bestimmen. Diese Achsen dienen ihm doppelt; einmal nimmt er sie zu

Beim Zeichnen von clairobscuren Effekten sehe man darauf, dass die Helligkeits- und Dunkelheitswerte verschiedener Lokalfarben durch alle Schattennüanzierungen hin deutlich erhalten werden und dergl. mehr. *[Als Vorbilder für alle solche Dinge empfehlen sich unter modernen Arbeiten als ganz vortrefflich die des französischen Kupferstechers Gaillard.]* Das Tuschmaterial werde durch Herbeiziehung kalter und warmer Farbtöne bereichert und die Wirkung derselben für den Ausdruck verschiedener Flächen und Pläne werde dem Schüler gezeigt.

Bedeutung von Hell und Dunkel für die Auffassung von Grössen. Die perspektivische Idee im Bilde. Die Einwirkung, welche Hell und Dunkel auf die Auffassung von Grössen haben, werde dem Schüler gezeigt und die Täuschungen, denen das Auge dabei unterliegt, der Aufmerksamkeit empfohlen.

Auch ist es jetzt schon an der Zeit darauf aufmerksam zu machen, wie sehr der einheitliche perspektivische Gedanke im Bilde durch die Setzung des Lichteffektes hervorgehoben werden kann, sei es nun, dass man die Totalwirkung, deren Kulmination um den Augenpunkt her gelegt ist, in sanfter und breiter Zunahme der Dunkelheit nach dem Näherstehenden hervorführt, sei es dass man den Horizont in Mittelton hüllt oder sei es, dass man durch den unmittelbaren Kontakt der stärksten Gegensätze das Auge auf den Augenpunkt herbeiziehe. *[Unübertrefflich sind in dieser Beziehung vor allen die Kunstgriffe der beiden Poussin und des Claude le Lorrain, — auch verschiedner niederländischer Landschaftsmaler. Später bei der Betrachtung über die perspektivische Idee werden wir auf deren Lehren näher eingehen.]*

Möglichste Steigerung der Geschicklichkeit. Hier wie überall ist es von der grössten Wichtigkeit, dass die Geschicklichkeit des Zöglings bis aufs äusserste gesteigert werde. Das in der Tat vortreffliche und abgerundete Aussehen des Werkes werde in den Vordergrund gestellt, als einzig gültiger Beweis, dass die gegebenen Lehren dem Werkführer in Fleisch und Blut übergegangen seien.

Quantitativ weniges, aber qualitativ möglichst gutes hervorzubringen, das werde des Anfängers Ehrgeiz, die hohle und billige [illegible]it, die in unexakter Skizzenhaftigkeit ihr Wesen treibt, [illegible]ringschätzen. An ihrer Hand ist die Ver-

tete Bestreben mehr und mehr gewöhnen, jeden Strich den er macht genau vorher zu überlegen. Auch das versteht sich von selbst, dass der allgemeine Kontur aus dem Umriss der Einzelteile organisch hervorgehe.

Die Erlernung der malerischen Perspektive. Gleichzeitig mit diesen Uebungen beginnt die Erlernung der malerischen Perspektive.

Ehe man dem Anfänger die einfachen Gesetze der perspektivischen Konstruktionsweise beibringt hat man ihn vor allen Dingen ad oculos von der Existenz des perspektivischen Sehens zu überzeugen. Denn der Widerwille, den junge Leute so häufig gegen die Erlernung jener so ganz unentbehrlichen Regeln zeigen, erklärt sich vollständig aus der unsinnlichen Art, mit welcher man den perspektivischen Unterricht betreibt. Man quält sie verfrüht mit geometrischen Regeln, von deren Zweck und Richtigkeit sie absolut keine Vorstellung haben können.

Zuerst muss der Anfänger die Tatsache des perspektivischen Sehens hingenommen haben, man lasse ihn daher zu Anfang auf der Durchschnittsfläche der Glastafel eine Anzahl von Fällen über Naturvorbilder durchzeichnen. Die Tatsache der Verkleinerung des Sehwinkels nach der Tiefe des Raumes hin werde ihm an wirklichen vor seinem Auge aus nach den Endpunkten des Sehobjekts hingespannten Fäden ad oculos demonstriert unter mehrmaliger Veränderung des Standorts dieses Sehobjekts nach der Tiefe hin. *[Als Apparat hiezu dient ein Stückchen Carton, in das man ein kleines Sehloch bohrt. An den Rand des Lochs sind einander gegenüber lange Fäden befestigt, die man wenn das Auge durch die Oeffnung nach dem Gegenstande hinschaut, über die Endpunkte des Sehobjekts hinspannt. Will man das Objekt weiter entfernen, so fixiert man die Fadenenden an einem Stabe, den man genau an dem ersten Standort des Objekts aufrichtet. Dann operiert man mit einem andern Fadenpaar an dem entfernten aufgestellten Objekte weiter. So bekommt der Anfänger an diesen Fäden ein sinnliches Bild seiner Sehstrahlen und der Winkel, die sie einschliessen. Die Projektionsfläche hält man seitlich an die gespannten Fäden an und trägt die Unterschiede der Spannweiten darauf ab. Man wiederholt dies in verschiedenen Entfernungen.]* Nicht nur durch Zeichnung auf dem Papier geschehe dieses, da hier die Verdeutlichung für die Vorstellung nicht sinnlich genug nur in Profilansicht versucht werden kann.

Es gehe ihm vollständig in Fleisch und Blut über, dass dies perspektivische Bild nichts ist, als die Projektion der von dem Auge aus nach dem Gegenstande gerichteten Sehstrahlen auf der zwischen Auge und Objekt senkrecht aufgestellten Bildfläche und dass dieses Bild sich verändert, je nachdem das Auge sich dem Objekte nähert oder sich von demselben entfernt, oder aber je nachdem es aus grösserer oder minderer Höhe auf das Objekt hinschaut. Nicht nur durch flüchtige Andeutung, sondern durch Vergleichung vieler auf die Glastafel durchgezeichneter Fälle, werde so dem Anfänger ad oculos klar gemacht, wie verschiedene Bilder von ein und demselben Gegenstande durch die verschiedenen Standorte des Auges verursacht werden und wie das Bild bis zur Verzerrung gelangen kann.

Die Sehebene. Dass die Sehebene (die Ebene in der das Auge hinsieht) sich auf der Projektionsfläche als Linie — Horizont — darstellen müsse und die Augenachse als Punkt — Augenpunkt — werde mittelst einer vom Auge nach der Glastafel hingehaltenen Fläche und auf dieser hingezogenen Linie sinnlich verdeutlicht und sogleich klar gemacht, dass die Sehebenen ebensowohl wagerecht als schräg auf die senkrechte Projektionsfläche geneigt sein können; auf diese Weise wird der Schüler den landschaftlichen in wagerechter Sehebene liegenden Horizont richtig verstehen, sei derselbe nun in der Natur sichtbar oder nicht, d. h. er wird denselben nicht, wie so viele tun, als etwas Reales ausser der Sehweise des Auges Vorhandenes auffassen.

Das Gesetz des gemeinsamen Fluchtpunktes paralleler Linien macht man ihm dann leicht an mit der Augenachse Parallelen deutlich, damit er auch dieses als die stufenweise Abnahme des Sehwinkels auffasse und den Fluchtpunkt als die Projektion der mit den Parallelen gleichgerichteten Sehachse. Und wiederum zeige man ihm das Eintreffen dieser Erscheinung sowohl auf schrägen als auf wagerechten Sehebenen (Horizonten).

Sitzen ihm diese Dinge ganz fest in der Vorstellung, so beginnt nun erst die Erlernung der Konstruktionsweise, gleichfalls auf sinnlich fassliche Weise. *[In älteren Perspektivebüchern ist der Aufklärung des Gesetzes von der Abnahme des Sehwinkels immer ein bedeutender Raum gewidmet. Lionardo ruhte nicht in dem Bemühen zu vollständiger Klarheit der Vorstellung zu kommen, bis er den Un-*

terschied der perspektivischen Konstruktion von dem wirklichen Sehen mit zwei Augen deutlich hatte. Solches klarsinnliches Eindringen können wir uns nicht ganz zum Muster nehmen. Bis zum Warum der Mangelhaftigkeit der Darstellung haben wir vorzudringen, denn nur so kann die Auffindung von Vermittelungswegen zwischen perspektivischer Konstruktion und den Eindrücken des realen Sehens mit zwei beweglichen Augen gelingen. Die Alten waren, wie wir später sehen werden, Meister in Verwendung solcher passender Vermittelungswege.]

Man zeichnet auf der Glastafel ein leicht fassliches perspektivisches Problem über die Natur durch und errichtet aus dessen fliehenden Horizontalen die konstruktiven Hilfslinien; man stellt den Horizont und den Augenpunkt mit Hilfe der fliehenden Linien her, nun ist der Begriff der Sehebene und der Auf- und Untersicht klargestellt.

Die zweite Uebung richte man etwa folgendermassen ein. Der Lehrer stellt die Glasplatte in gerader Ansicht vor ein rechtwinkeliges Gebäude auf, indem er den Schüler in wagerechter Sehebene auf die Projektionsfläche hinblicken lässt, und bestimmt Horizont und Augenpunkt aus der Verlängerung der Sockel- und der Dachgesimslinie. Dann gibt er auf einem beliebigen perspektivischen Plan der fliehenden Fassade, wie sie durch die Glastafel scheint, mittelst einer Senkrechten einen Vertikalschnitt an, d. h. er verzeichnet auf dieser Senkrechten über die Natur die Vertikalmasse von Gesimsen, Fensterflucht und andern mit dem Dachgesims parallel verlaufenden Gebäudeteilen. Dann nimmt er die Platte von dem Naturvorbilde hinweg und konstruiert durch die angemerkten Masse hin die perspektivischen Fluchtlinien der wagerechten Gebäudeteile nach der Regel.

Bringt er nun dieses so gefundene Bild wieder vor die Natur und der Schüler überzeugt sich von dessen Richtigkeit, so wird er ein für allemal begriffen haben, was ihm die Regel wert ist und es wird ihn unterhalten sie zu lernen.

In ähnlicher sinnlicher Weise fahre man mit der Lehre der einfachsten Konstruktionsregeln fort. Von welcher Wichtigkeit die Wahl der Distanz und der Horizonthöhe ist, weiss der Lernende schon. Er werde nun an beider graphische Darstellung auf der Zeichenfläche so gewöhnt, dass er, auch wenn er die Natur ohne die Glastafel sieht, sich diese Elemente stets wie auf einer idealen zwischen ihm und dem Objekt stehenden Projektionsscheibe bestimme und zu sehen glaube.

Sinnlich werde ihm verdeutlicht, warum er zur Auffindung der perspektivischen Ansicht des Quadrates die Distanz seitwärts vom Augenpunkt aufträgt, und es leuchte ihm ein, dass er, indem er die perspektivische Ansicht der Diagonale nach diesem Distanzpunkte zieht, tatsächlich eine perspektivische Parallele mit der Diagonale des Quadrates der Distanz zieht.

Die Auffindung sogenannter akzidentaler Fluchtpunkte mittelst Anlegung des Grundrisses an die senkrecht unter dem Augpunkte verzeichnete Distanz wird ihm ebenso sinnlich fasslich gemacht; er muss tatsächlich sein Auge längs der Linie nach dem Verschwindungspunkt hinrichten.

Von geometrischen Hilfssätzen lerne er nur das, was er jedesmal nötig hat; aber er fasse es sinnlich genau auf.

Und gelangt er zu Konstruktionen fingierter Gegenstände, d. h. solcher, die er nicht in der Natur vor sich sieht, so fertige er immer deren exakter Grund- und Aufriss an, und stelle die geometrischen Hilfssätze, die ihm dienlich sein können, überlegend fest.

Nichts ist so gefährlich als das Konstruieren ohne genaue Vorstellung des Gegenstandes.

So allmählich und sicher erfassend wird er auch gerne an Komplizierteres herangehen, weil es zu einer Unterhaltung seiner Vorstellungskraft wird und nicht ein leeres halbverstandenes Formelwesen bleibt.

Hat der Schüler diese im Grunde doch sehr einfachen Regeln begriffen, so wird es gut sein, ihn zu überzeugen, wie geraten es sei, deren Hilfe niemals zu verschmähen.

Man lasse ihn frei nach der Natur, ohne alle andere Hilfe, als die des Senkels, perspektivische Ansichten von einiger Schwierigkeit und Mannigfaltigkeit der geometrischen Pläne zeichnen. Darauf wiederhole er dieselben Aufgaben an der Hand exakter Konstruktion.

Vergleicht er beide Bilder, so wird ihm die offenbare Ueberlegenheit der konstruierten Arbeit in die Augen fallen. Das vornehme Verschmähen einfachster Hilfsmittel von seiten Modernster ist eine der Hauptursachen für die Abnahme der Wahrnehmungsschärfe und des Gefühls für Richtigkeit und Plastik geworden.

§ 4. Modellierung durch Schatten und Licht.

Zweck der Schattierung. Die Abwandlung von Schatten und Licht hat für die malerische Darstellung den Sinn der Hervorhebung der Formenrundung, der Loslösung des Einzelgegenstandes von der Bildfläche und des Details vom Ganzen. Sie ist also ein ebenso wichtiges Element für die anscheinende Vertiefung des Raumes, wie die Linearperspektive, und ihre Erlernung muss energisch mit dieser vereint betrieben werden.

Am besten werden beide Darstellungsmittel ihren Zweck erfüllen, wenn sie dazu beitragen, dass das Wesen der mit ihrer Hilfe zu verdeutlichenden Form höchst verständlich werde, d. h. indem alles vermieden wird, was nicht streng zur Verdeutlichung des Wesens beiträgt oder was wohl gar verunstaltend wirkt.

Wie die Perspektive diesen letzteren Einfluss bei Laxheit der Konstruktion oder bei unglücklicher Wahl der Distanz bekommen kann, so macht sich derselbe bei der Schattierung geltend durch unverbundene Härte der Abschattierungstöne, durch Kleinlichkeit und Zerrissenheit der Schattenverteilung und durch die Anwendung von Schlagschatten, welche die genetische Form der Dinge unterbrechen und überschneiden.

Vorbilder. Soll der Lernende einen Begriff davon bekommen, zu was ihm Licht und Schatten dienen werden, so hat man nichts so sehr zu vermeiden, als das Kopieren jener heute gebräuchlichen, elenden schattierten Vorlegeblätter, deren Manierismus nicht auf die Vorstellung der Form ausgeht. Vielmehr soll man ihn vor Werke führen, in welchen die Modellierung bis zur sinnlichen Täuschung getrieben ist, wie dieses z. B. in jenen ornamentalen Grau in Graumodellierungen der Fall ist, die unter dem Namen der Grisaillen bekannt sind.

Angesichts solcher oder ähnlicher hochvollendeter Malereien und Zeichnungen lasse man den Anfänger nach einem einfachen und einfarbigen Gegenstande, welcher in nicht sehr umfangreicher aber seine Form sehr verdeutlichender Beleuchtung aufgestellt ist, beginnen.

Methode. In der Nähe und das Objekt von allen Seiten prüfend, überzeuge sich das Auge von der wirklichen Gestalt, die tastende Hand gehe den Feinheiten der Oberfläche nach, so dass

während des Zeichnens die Phantasie fortwährend mit der Wirklichkeit der Form beschäftigt sei. Findet man, dass dem Schüler die Lebendigkeit der Formenvorstellung schwierig falle, so verbinde man sofort mit dem Zeichenunterrichte plastische Modellierübungen in Ton.

Der Schattierung gehe eine möglichst exakte perspektivische Konturenaufzeichnung von äusserster Blässe und Reinlichkeit des Ansehens voraus. Und immer halte man den Schüler an, sich die Achsenrichtungen des Gegenstandes und seiner Teile nach der Tiefe des Raums hin, sowie deren perspektivische Projektion genau vorzustellen.

An der Hand der da Vincischen Bemerkungen „über die Schatten" führe man dem Schüler eine Reihe von Beispielen vor, welche ihm dartun, wie sehr die Form eines Gegenstandes mittelst der Beleuchtung hervorgehoben und verundeutlicht, verallgemeinert und detailliert werden könne.

In dieser Weise mache man klar:

Das Sichabheben des Gegenstandes von hellem oder dunklem Grunde.

Die Wirkungen scharfer, gesperrter oder diffuser, offener Beleuchtung. Man lehre nach Lionardos Rat die letztere Art vorziehen, indem man die formenzerstörende Wirkung heftiger, schneidiger Schatten und die formenbegünstigende sanft ineinander verfliessender Uebergänge an reichlichen Beispielen nachweist.

Die Wirkungen, welche verschiedenartige Einfallswinkel des Lichtes hervorzubringen vermögen, wie diese die Hervorhebung der Körperflächen begünstigen, oder deren Deutlichkeit abschwächen können, sind eingehend vorzuführen.

Es gehören hierher: Die Beleuchtungen aus grösserer oder minderer Höhe her, die Beleuchtungen von vorn, die das Licht auf die Mitte oder auf ein viertel des Körperumfangs versetzen und der Form hiedurch günstig sind, ferner die der Formendeutlichkeit so oft ungünstigen Rand- und Rückwärtsbeleuchtungen, und schliesslich die Form unterstützende milde, oder störende heftige Reflexe.

Die Lehre der Licht- und Schattenkonstruktion ist unerlässlich. Der Zeichner lerne Lionardos schöne und simple Methode, die Abnahme der Lichtstärke einfacher Beleuchtung nach der Abnahme der Lichteinfallswinkel zu bestimmen.

§ 4. Modellierung durch Schatten und Licht.

Zweck der Schattierung. Die Abwandlung von Schatten und Licht hat für die malerische Darstellung den Sinn der Hervorhebung der Formenrundung, der Loslösung des Einzelgegenstandes von der Bildfläche und des Details vom Ganzen. Sie ist also ein ebenso wichtiges Element für die anscheinende Vertiefung des Raumes, wie die Linearperspektive, und ihre Erlernung muss energisch mit dieser vereint betrieben werden.

Am besten werden beide Darstellungsmittel ihren Zweck erfüllen, wenn sie dazu beitragen, dass das Wesen der mit ihrer Hilfe zu verdeutlichenden Form höchst verständlich werde, d. h. indem alles vermieden wird, was nicht streng zur Verdeutlichung des Wesens beiträgt oder was wohl gar verunstaltend wirkt.

Wie die Perspektive diesen letzteren Einfluss bei Laxheit der Konstruktion oder bei unglücklicher Wahl der Distanz bekommen kann, so macht sich derselbe bei der Schattierung geltend durch unverbundene Härte der Abschattierungstöne, durch Kleinlichkeit und Zerrissenheit der Schattenverteilung und durch die Anwendung von Schlagschatten, welche die genetische Form der Dinge unterbrechen und überschneiden.

Vorbilder. Soll der Lernende einen Begriff davon bekommen, zu was ihm Licht und Schatten dienen werden, so hat man nichts so sehr zu vermeiden, als das Kopieren jener heute gebräuchlichen, elenden schattierten Vorlegeblätter, deren Manierismus nicht auf die Vorstellung der Form ausgeht. Vielmehr soll man ihn vor Werke führen, in welchen die Modellierung bis zur sinnlichen Täuschung getrieben ist, wie dieses z. B. in jenen ornamentalen Grau in Graumodellierungen der Fall ist, die unter dem Namen der Grisaillen bekannt sind.

Angesichts solcher oder ähnlicher hochvollendeter Malereien und Zeichnungen lasse man den Anfänger nach einem einfachen und einfarbigen Gegenstande, welcher in nicht sehr umfangreicher aber seine Form sehr verdeutlichender Beleuchtung aufgestellt ist, beginnen.

Methode. In der Nähe und das Ob[illegible] von allen Seiten prüfend, überzeuge sich das Auge von de[illegible]lichen Gestal[illegible] tastende Hand gehe den Feinheiten der [illegible]ne nach[illegible]

während des Zeichnens die Phantasie [illegible]
lichkeit der Form beschäftigt sei. [illegible]
die Lebendigkeit der Formen[illegible]
finde man sofort mit den Zeichenübungen [illegible]
übungen in Ton.

Der Schattierung [illegible]
Konturenaufzeichnung von äusseren [illegible]
Aussehens voraus. [illegible]
die Achsenrichtungen des [illegible]
der Tiefe des Raums [illegible]
genau vorzustellen.

An der Hand der [illegible]
Schatten führe man den [illegible]
welche ihm darum [illegible]
der Beleuchtung hervorge[illegible]
und detailliert werden [illegible]

In dieser Weise [illegible]

Das Schattieren [illegible]
dem Grunde

Die Wirkungen [illegible]
Beleuchtung. Man [illegible]
vorsehen. [illegible]
schräger Schatten [illegible]
verfliessender [illegible]

Die Wirkungen [illegible]
Lichtes hervorzu[illegible]
der Körperflächen [illegible]
können, sind ein[illegible]

Es gehören [illegible]
[illegible] Höhe [illegible]
die Mitte oder au[illegible]
Form niedurch [illegible]



Handhabung des Materials. Das Material sei, wenn trockner Stift, nicht allzuweich. Material von der Weichheit der Kohle gestattet keine Präzision und keinen Reichtum der Nüanzierungen mehr. Bei zunehmender Sicherheit gebe man dem Schüler statt der leichtlöschlichen Materialien Feder, Pinsel und Tusche..

Man lasse ihn beginnen auf weissem Grunde, auf dem er langsam und vorsichtig aus dem Blassen ins Dunkle geht und die Lichter ausspart. Die äusserste Verbundenheit der Abschattierungstöne kann nicht genug empfohlen werden. Wie entsetzlich ist bei uns der Sinn für Modellierung gesunken, weil man diese gute alte Methode in die Gerümpelkammer warf. *[Jeder, der hier in Rom die Ausstellungen der französischen Akademiker besucht, wird finden, dass die malerischen Arbeiten der Architekten mehr Plastik der Erscheinung zeigen, als die der Maler. Der Grund hievon ist der, dass die Architekten noch die Licht- und Schattenlehre erlernen und zu den damit verbundenen exakten Tuschübungen angehalten werden.]*

Ist der Anfänger durch Abschattierungen auf weissem Papier darüber zur Klarheit gekommen, was es heisse die Schattierung mit einem Schattenmittelton zu beginnen, so gebe man ihm dann einen grundierten Mittelton.

Er lerne denselben wirklich benützen, beginne vorsichtig in die Schatten hinabzutuschen, dann höhe er ebenso vorsichtig und allmählich die Lichter auf und setze die hohen Lichter und tiefsten Schatten zuletzt.

Diese allmähliche Führung der Arbeit erleichtert das Auffinden der genauen Stellen von Licht und Schatten. Der Zeichner sieht, wie die Form sich allmählich entwickelt, und zerstört sich nicht so leicht die allgemeine Haltung seines Bildes durch allzustarke Hervorhebung des Details von Tönen. *[Das Lichthöhen mit halbtrocknem Pinsel. Für die technische Munipulation ist Cenninis Anweisung empfehlenswert.]*

Diese Uebung ist die nächste Vorbereitung auf die malerische Farbentechnik und sie kann daher nicht streng genug genommen werden. Der Schüler mache sich vollständig klar, welchen Umfang von Hell und Dunkel ihm sein jedesmaliges Material bietet und beute denselben vollständig aus. Er lerne die Fälle der Beleuchtung aufsuchen, in denen er mit dem Umfange der Natur konkurrieren kann.

Konkurrenz der Wirklichkeit. Wahl des Problems. Denn

er muss nun anfangen die wirkliche Täuschung zu beabsichtigen, und hiebei sich an den Gedanken gewöhnen lernen, dass sein Material ihm in dieser Beziehung Schranken setze, dass das vortreffliche und blendende Aussehen des Vorbildes ihm zu nichts hilft, wenn er im Nachbilde das Gleichvortreffliche nicht erreichen kann.

Um ihm dieses recht fühlbar zu machen, stelle man ihm Arbeiten zum Vergleich zusammen, die in dieser Beziehung mehr oder weniger gelungen sind und weise daran nach, welchen Einfluss das gewählte Beleuchtungsproblem auf das Gelingen oder Misslingen haben musste.

Da z. B. Helles vor Dunkles, auch wenn sich beide auf der gleichen Fläche befinden, hervorzutreten scheint, so werde dem Zeichner dieses ein Wink, seine Lichter, wenn es nur irgend angeht, auf die perspektivisch am weitesten hervortretenden Vorsprünge der Körper zu verlegen. Denn er ist jeglichen Vorteils bedürftig, der ihm zur Aufhebung der Bildfläche behilflich werden kann.

Methode des Vergleichens, die Abstufungen von Hell und Dunkel zu bestimmen. Ebenso wie der Lernende beim Beurteilen von Grössen an Positivität gewöhnt wurde, so gewöhne er sich auch beim Beurteilen von Abstufungen der Helligkeit oder Dunkelheit an einen Massstab. *[Das Auge ist auf diesem Felde noch weit mehr der Unterstützung bedürftig, als auf dem der Abschätzung von Grössen oder gar von Linienrichtungen. Für Vertikal und Horizontal hat das Auge ein ziemlich lebhaftes und sicheres Gefühl, denn sie sind die Aequivalente des äussersten Anstrengungs- und Ruhezustandes der bewegenden Augenmuskeln. So ist es also in der Lage bei einiger Uebung den Senkel oder das Quadratnetz zu missen, es hat einen eignen Massstab für Linienausweichungen, seien es auch die feinsten.*

Nicht so glücklich ist es für das Beurteilen der Grade von Hell und Dunkel ausgestattet. Hier unterliegt sein Urteil den allergrössten Schwankungen. Bestimmte Grade gibt es innerhalb des Wahrnehmungsumfangs nicht. Was in dem einen Augenblick noch hell und deutlich in seinen Unterschieden wahrgenommen wurde, wird ausgelöscht durch das plötzliche Auftreten eines mächtigen Gegensatzes. Ja, die Einwirkung solcher Gegensätze bleibt sogar noch eine Zeitlang nach dem tatsächlichen Verschwinden ihrer Ursache im Auge fixiert. So z. B. wenn man aus der Tageshelligkeit in einen dämmerig erleuchteten Raum tritt und denselben dunkler empfindet als er später zu sein scheint, oder umgekehrt.]

Am besten wird als Massstab dienen können die äusserste Kraft, welche im Zeichenmateriale liegt auf ein Täfelchen Papier

Fällen natürlicher Raumvertiefung vorübergehen, und ihre Unterschiede werden ihm vollkommen gleichgültig sein.

Dies ist nur ein beispielsweiser Fall der Förderung, welche der Darstellungsfähigkeit aus der Wechselwirkung von Verstand und Anschauung erwächst. Ein ähnlicher Prozess lässt sich bei Entstehung und Ausbildung aller feineren Darstellungsmittel, welche die Renaissance erfand, nachweisen. Als es feststand, die Zeichnung bedeute die geometrische Projektion der Umrisse plastischer Formen auf die Fläche, machte man glänzende Fortschritte im Erkennen der Form und ihrer Feinheiten. Das Forschen nach den Proportionen menschlicher Gliedmassen, die Lehre von der Anatomie, vom Gleichgewicht, die Licht- und Schattenlehre, sowie das Aufmerken auf optische Erscheinungen, aus Zwecken der Farbentechnik: sie waren alle von eminentem Nutzen für das Erkennen und die Darstellung der Erscheinung und wuchsen ihrerseits mit und vermöge der sich durch sie vervollkommnenden Praxis weiter, so dass sich aus Zwecken der Kunst eine eigene zusammenhängende Wissenschaft heranbildete.

Die dieses Wissen begründeten und auferbauten, waren ohne Ausnahme Darsteller erhabener seelischer Gegenstände, kaum möchte ein bloss Natur-nachahmendes Talent zu nennen sein, das hier in entscheidender Weise mittätig gewesen wäre. Sie waren auch alle eminente Praktiker, ja ihre Darstellungsfähigkeit ist von vorwiegend sinnlichen Talenten nie erreicht worden. Von einem Lionardo und Dürer stammt die Mahnung, dass die Kunst ohne Theorie und Wissen nicht gedeihen könne und so lange die Renaissancezeit sich diesen Trieb des verständigen Forschens, diese Wissbegierde, erhielt, blühte die Kunst höher und höher empor, nicht nur an Darstellungskraft, sondern auch an Vielfältigkeit, Anmut, Kraft und Feinheit des seelischen Inhalts. Sie sank, als dieser Trieb ausstarb, aber wo wir in der Folgezeit noch einzelne über die sinkende Masse hervorragen sehen, müssen wir auch anerkennen, dass sie nicht nur Anschauungsmenschen, sondern überdem verständige und gebildete Denker waren.

§ 7. Dies beweist nun wohl klar, dass zur glücklichen Entwickelung der Kunst die Anschauung allein nicht ausreiche und dass, wenn vom anschaulichen Denken des Künstlers gesprochen

Beim Zeichnen von clairobscuren Effekten sehe man darauf, dass die Helligkeits- und Dunkelheitswerte verschiedener Lokalfarben durch alle Schattennüanzierungen hin deutlich erhalten werden und dergl. mehr. *[Als Vorbilder für alle solche Dinge empfehlen sich unter modernen Arbeiten als ganz vortrefflich die des französischen Kupferstechers Gaillard.]* Das Tuschmaterial werde durch Herbeiziehung kalter und warmer Farbtöne bereichert und die Wirkung derselben für den Ausdruck verschiedener Flächen und Pläne werde dem Schüler gezeigt.

Bedeutung von Hell und Dunkel für die Auffassung von Grössen. Die perspektivische Idee im Bilde. Die Einwirkung, welche Hell und Dunkel auf die Auffassung von Grössen haben, werde dem Schüler gezeigt und die Täuschungen, denen das Auge dabei unterliegt, der Aufmerksamkeit empfohlen.

Auch ist es jetzt schon an der Zeit darauf aufmerksam zu machen, wie sehr der einheitliche perspektivische Gedanke im Bilde durch die Setzung des Lichteffektes hervorgehoben werden kann, sei es nun, dass man die Totalwirkung, deren Kulmination um den Augenpunkt her gelegt ist, in sanfter und breiter Zunahme der Dunkelheit nach dem Näherstehenden hervorführt, sei es dass man den Horizont in Mittelton hüllt oder sei es, dass man durch den unmittelbaren Kontakt der stärksten Gegensätze das Auge auf den Augenpunkt herbeiziehe. *[Unübertrefflich sind in dieser Beziehung vor allen die Kunstgriffe der beiden Poussin und des Claude le Lorrain, — auch verschiedner niederländischer Landschaftsmaler. Später bei der Betrachtung über die perspektivische Idee werden wir auf deren Lehren näher eingehen.]*

Möglichste Steigerung der Geschicklichkeit. Hier wie überall ist es von der grössten Wichtigkeit, dass die Geschicklichkeit des Zöglings bis aufs äusserste gesteigert werde. Das in der Tat vortreffliche und abgerundete Aussehen des Werkes werde in den Vordergrund gestellt, als einzig gültiger Beweis, dass die gegebenen Lehren dem Werkführer in Fleisch und Blut übergegangen seien.

Quantitativ weniges, aber qualitativ möglichst gutes hervorzubringen, das werde des Anfängers Ehrgeiz, die hohle und billige Geistreichheit, die in unexakter Skizzenhaftigkeit ihr Wesen treibt, lerne er von Herzen geringschätzen. An ihrer Hand ist die Ver-

Es ist denn auch nicht einzusehen, warum die Kunst durch die Vermehrung ihrer Darstellungskraft hätte sinken sollen, solange nur jenes im Grunde doch naturgemässe Verhältnis bestehen blieb. Wohl mochte grosse Geisteskraft dazu gehören, die hochgestiegenen Mittel so vernunftgemäss zu beherrschen, wie jene Meister getan; denn schon bei der Grössten einem, bei Buonarotti, begann die Lust am sinnlich Anschaulichen exzentrisch zu werden und die ihm in dieser Neigung nachfolgten, hatten am meisten zum Verfall mitgewirkt. Die, welchen die Kunst nur Gelegenheit ward, mit ihrer anschaulichen Kraft allein zu prunken, haben auch nicht mehr vermocht, die überkommene Kenntnis, das technische Wissen, durch eignes Nachdenken zu mehren. Gar schnell sank ihre darstellende Kraft zur äusserlichen Fertigkeit herab, und bald minderte sich auch diese. Es fehlte der anschaulich prunkvollen Kunst der Manieristen schon so manches feinere Darstellungsmittel oder ward nur noch unbeholfen gehandhabt. Ein Raffinement im Stückwerk ward aus der bescheidenen und doch so vieles vereinigenden Praxis und ebensolches des Zusammenhangs entbehrendes Stückwerk blieb jene revolutionäre Kunst des italienischen und spanischen Naturalisten des 17. Jahrhunderts, deren brutale Natur- und Kunstformen sicherlich niemand mit Leistungen der Blütezeit wird vergleichen wollen. In dieser Kunst ward der Gestaltungstrieb nicht mehr von einer starken Vernunft erzogen und gezügelt, die Anschauung gab keinem reichen Bewusstsein mehr ihre Färbung, sondern das Bewusstsein war in die Sklaverei sinnlicher Anschauungsmanieren gefallen, nach deren Beschränktheit die Welt für die Darstellung künstlich zurecht gestutzt, nicht mehr mit anmutiger Individualität künstlerisch aufgefasst wurde. Diese absolut anschauliche Kunst trägt kein unbefangenes Aussehen, ihre Mittel liegen plump und mit modischer Absichtlichkeit zutage.

§ 8. Dass dem Anschauungsvermögen des Künstlers andre Geistesgaben zur Seite stehen sollen und dass es vernunftgemäss erzogen werden muss, wird so lange wahr bleiben, als der künstlerische Gestaltungstrieb seelische und sinnliche Vorstellungen in sichtbare Figur einkleidet, deren Grundzüge der Naturerscheinung entlehnt sind; denn die blosse sinnlich anschauliche Beobachtung

Leidenschaftlichkeit getrieben wird, da doch nirgend die Gelegenheit dazu mangelt.

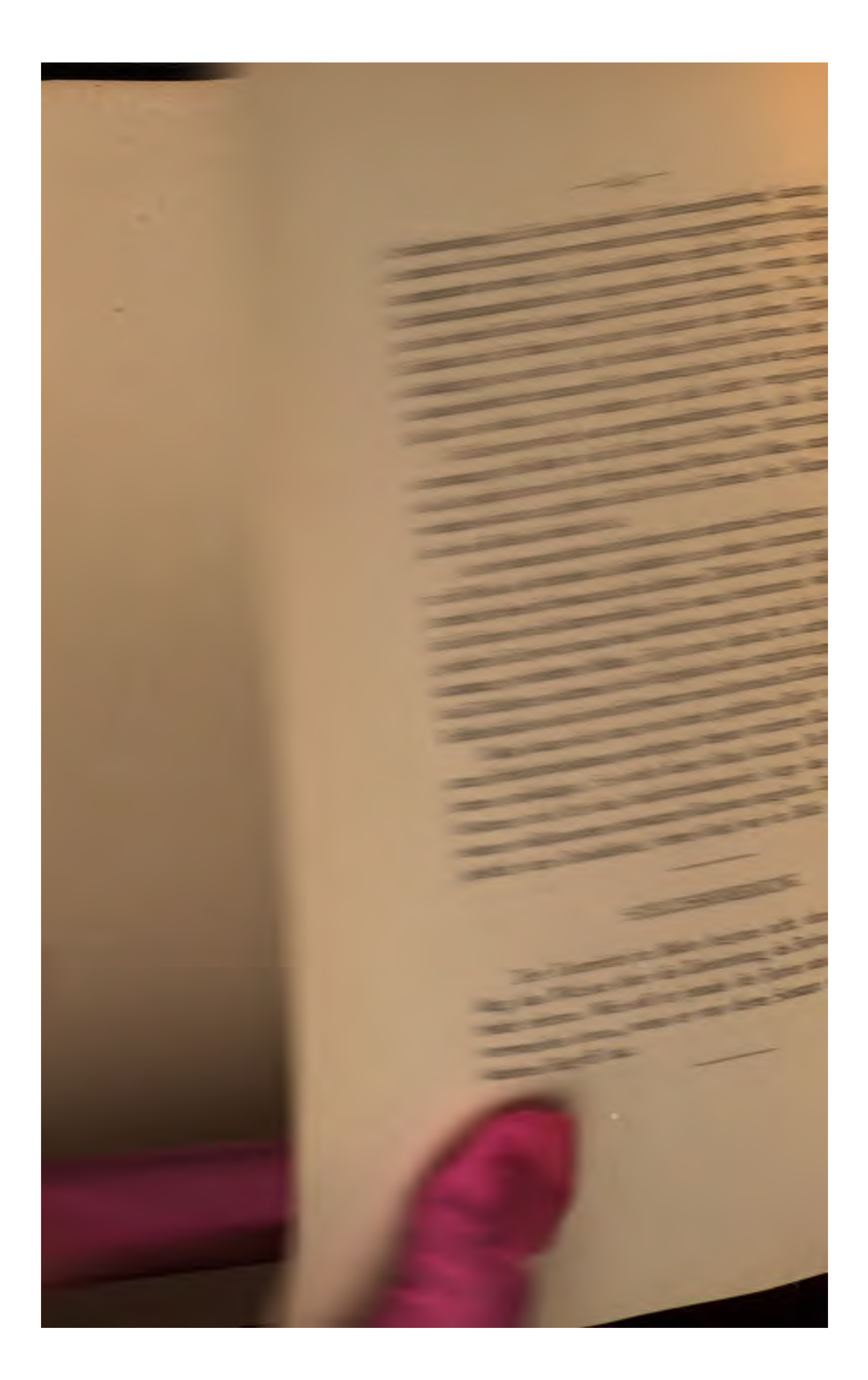
Hand in Hand mit dem anatomischen Studium gehe die Lehre von der Statik der bewegten Gestalt. Man erläutere des Lionardo hier einschlagende Kapitel am Naturvorbilde und versäume nicht auf die Fälle aufmerksam zu machen, in denen die Neigungsverhältnisse der Gliedmassen dem Auge angenehme und deutliche sind, sei es nun durch Parallelismus oder durch entschiedene Gegensätzlichkeit der Richtungen.

Es wird hiebei nötig sein, eine grosse Anzahl von Figuren in verschiedenen Graden der Deutlichkeit der Achsenrichtungen zeichnen zu lassen, um dieselben untereinander und mit solchen zu vergleichen, welche ohne Aufmerksamkeit auf die statischen Gesetze gezeichnet wurden. Der Schüler wird sofort einsehen, wie nützlich ihm auch hier das Wissen von Regeln sei und wie überlegen sein Werk dem des Unwissenden gegenüberstehe.

Auch das Messen von Grössenverhältnissen muss an lebendigen Modellen geübt werden. So wird es kein Schematismus werden und wird unterhaltend und überzeugend für den Schüler sein. Das Einprägen von Verhältnissen bleibe zunächst noch eine Erleichterung des Zeichnens, soviel werde ihm jedoch klar, dass die Regeln der Proportionenschönheit, welche man aufzustellen versuchte, zwar nicht aus allen Fällen der Natur herleitbar sind, dass aber solche Fälle der Natur ein lebhaftes Wohlgefallen erregen, in welchen irgend ein leicht kenntliches rhythmisches Gesetz der Verhältnisse nachweisbar ist.

Der allgemeine Sinn der Proportionen und ihre Wichtigkeit für den Ausdruck von Vorstellungen wie schlank, strebend, leicht oder gedrungen, lastend, gedrückt, welcher die Grössenverhältnisse in Verbindung mit den Linienrichtungen zu einem der vornehmsten Ausdrucksmittel des darstellenden Künstlers macht, werde nun dem Lernenden durch Uebung und reichlich gebotene Vergleiche belebt. *[Die Lehre von den Proportionen und Linienrichtungen verlangt eine besondere Behandlung, und da ihre Wirkungen zugleich in das Kolorit hinüber greifen, so seien die Grundbedingungen dieses letzteren Darstellungsmittels hier vorangestellt.]*

Hilfe für das Farbensehen am Naturvorbilde. Das Auge unterliegt beim Bestimmen der Farben fortwährenden



HEINRICH LUDWIG

UEBER KUNSTWISSENSCHAFT UND KUNST

Der vollständige Titel lautet im Manuskript:

EIN SCHIESSEN

MIT

KLEIN-GEWEHR UND KLEINER GIRANDOLA

ZU EHREN DES

ZUKUENFTIGEN VERSCHWISTERUNGS-FESTES

DER

KUNSTWISSENSCHAFT MIT DER KUNST

PROVISORISCH ABGEFEUERT

ZUR ERLUSTIGUNG

SEINER HOCHVEREHRTEN
FREUNDE UND GOENNER, DER HERRN

DIREKTOR VON EITELBERGER

UND

PROFESSOR E. BRUECKE

VOM ERGEBENSTEN

NAPHTA-FEUERWERKER.

MOTTO:

Nicht kann ich, ein gelehrter Mann,
Mich ganz in Theorie verbeissen;
S Petroli-Lampel, das i han,
Muss ich in Andrer Häuser schmeissen.

(Unedierte Gedichte des Joh. Jos. Feuermeer, Farbenreibers bei Höllen-Breughel und mutmasslichen Begründers der Familie Feuerbach.)

UEBER DEMNAECHST AUFZUSTELLENDE GESICHTSPUNKTE UND ZIELE DER KUNSTHISTORISCHEN FORSCHUNG.

I. Teil.

§ 1. Dass sich die neueste kunsthistorische Forschung auf einem wirklich wissenschaftlichen Wege befinde, kann ihr auch das absprechendste Urteil nicht streitig machen. Die von ihr zur Anwendung gebrachte Methode ist eine exakte und bewährt sich an dem Bemühen um erreichbare und nicht ins nebelhafte verschwimmende Ziele. Es ist nicht mehr auf eine um jeden Preis übersichtliche Massenschematisierung des ganzen, ungeheuren Forschungsgebietes unter von aussenher aufgedrungene, subjektive Gesichtspunkte abgesehen, und den Forschern wird Mangel an Sachkenntnis nicht mehr nachgesehen.

Die Forschung vertieft sich jetzt vielmehr in das Studium des Details und sucht durch dessen genaue Darlegung und objektive Betrachtung das Bild des grossen Ganzen von innen heraus, im Zusammenhange, zu entwickeln. Und es geschieht dies mit soviel Fleiss, Scharfsinn und kritischem Wahrheitstrieb achtungswerter Kräfte, dass zu erhoffen ist, aus dem mannigfach erörterten Für und Wider der Dinge werde, soweit als möglich, das zuverlässige Bild des Tatbestandes hervorgehen, und unsere Vorstellung werde sich von den Schlacken so mancher ererbter und neugebildeter Vorurteile reinigen.

Dass das bis jetzt Geleistete, wir meinen, dessen bestgesicherter Teil, trotz aller Absicht auf Erkennung und Verfolgung der inneren

Entwickelungsphasen und -ursachen, zumeist noch einen einseitigen und zwar einen etwas äusserlich-historischen Charakter trägt, kann weder befremden, noch seinen Urhebern zum Vorwurf gemacht werden. Sind doch die, welche sich mit so regem Interesse der Erforschung der künstlerischen Vergangenheit widmen, den Künstlern gerade nicht zum Ruhm, mit wenigen Ausnahmen Gelehrte. Von welchem anderen Standpunkte aus, als von dem ihrigen, sollen sie versuchen, Terrain zu gewinnen? Und so ungenügend dieser Ausgangspunkt auch erscheinen mag, von seiten der Künstler wäre es undankbar und töricht, so manches Wissenswerte, was Künstler doch nie erforscht hätten, geringzuschätzen, statt es vielmehr als eine sichere und unentbehrliche Grundlage des eigenen Studiums vergangener Kunstepochen anzuerkennen. Das bis jetzt von der historischen Kunstwissenschaft Geleistete ist allerdings nur als eine Vorarbeit anzusehen, aber als solche ist es von positivem und in seiner Art fundamentalem Werte.

Vor allen Dingen hat das unermüdliche und von Erfolg gekrönte Aufsuchen, sowie die scharfsinnige und kritische Zusammenstellung glaubwürdiger Urkunden über Werke und persönliche Verhältnisse berühmter Künstler die richtige Benennung vieler Werke teils über allen Zweifel gestellt, teils überhaupt erst ermöglicht. Aus dem Vergleich solcher gesicherter Werke einzelner Meister unter sich und mit den Werken anderer kam in unsere bisher sehr vage Vorstellung von den Etappen der Entwickelung ein auf die Ursachen hinweisender Zusammenhang. Die Eigenart der einzelnen Meister ward uns deutlicher, und indem man eine Anzahl zweifelhafter Werke, welche wegen ihrer Anklänge an diese oder jene Art bisher ruhig diesem oder jenem Urheber zugeschrieben worden waren, genauer untersuchte, gelang es, Zwischenglieder der verschiedenen Entwickelungsphasen und -richtungen zu entdecken, welche den blendenden Glanz bis dahin in ganz unerklärlicher Weise plötzlich aus der Umgebung aufleuchtender Erscheinungen milderten und historisch erklärten. Wieder anderen, die in unverdiente Vergessenheit versunken, oder nicht unter richtigen Gesichtspunkten beurteilt worden waren, ward ihr Recht, kurz die Entwickelungsgeschichte ward uns als das Werk gar vieler klar, und an ihren Hauptzug schlossen sich mannigfache Ausläufer und Varianten belebend an.

§ 2. Sind diese Resultate dankenswert, so ist es gewiss nicht minder erfreulich, dass wir uns, geführt durch das von ihnen ausgehende Licht, auf dem Wege befinden, — und wir betreten ihn wohl immer energischer, — einen nicht unbeträchtlichen Teil irriger Vorstellungen und Behauptungen, sowie auf ihren Sand gebauten ästhetischen Bombastes zu beseitigen, oder wohl gar der verdienten Lächerlichkeit zu überliefern. Und es ist gewiss nicht als die geringste Errungenschaft der kritischen Kunstforschung zu achten, dass die wachsende Gefahr, mit auf flüchtige Beobachtung gegründeten Behauptungen über diesen oder jenen Meister unversehens auf den Sand laufen zu können, das Prinzip der Kennerschaft wieder etwas zu Ehren bringt. Indem die Wissenschaft durch ihre unabweisbaren Verstandesgründe zur exakteren Erziehung des Auges nötigte, d. h., indem sie dieses Auge durch die logische, unerbittliche Blosslegung von ihm begangener Irrtümer aus seinem Selbstvertrauen zu schärferer Wachsamkeit aufrüttelte, hat sie geradezu dem gesunden Menschenverstande einen Dienst geleistet. Die unter dem vernünftigen Zwange der Verstandeskraft sich vervollkommnende Wahrnehmungsfähigkeit wird ihrer Führerin bald Gegendienste leisten; sie wird für gar manchen das Mittel zur Erwerbung, bis dahin ungeahnter Kenntnis und Freude werden, die dann seinem forschenden Verstande die rechten Wege weisen und ihn vor Abschweifungen behüten mag.

Es wird Sache der Forschung sein, aus der von ihr selbst angebahnten Förderung des Urteils baldmöglichst den vollen Nutzen zu ziehen. Wir dürfen uns nicht verhehlen, dass bei einem grossen Teil unserer Kunstgelehrten die Entwickelung der anschaulichen Empfänglichkeit und somit die Richtung, welche das Interesse nimmt, noch viel zu wünschen übrig lässt. Dies ist im Grunde nicht mehr zu tadeln, als der diametral entgegengesetzte Fehler, an dem zumeist unsere Künstler leiden, welche dem verständigen Nachdenken sein volles Recht nicht einräumen wollen. Die ungleiche Ausbildung einander so nahe bedingender Anlagen ist nun einmal ein Zeichen der Zeit und kann dem Einzelnen nicht zum Vorwurf gemacht werden; aber der Korrektur bedarf sie offenbar. Würden nun von den Künstlern solche, die sich nicht abweisend zur Kunstforschung stellen, den Versuch wagen, diese Korrektur im Gebiete der Kunstwissenschaft anzubahnen, so

wüssten wir nicht, in welch geeigneterer Weise sie ihren Dank für das von jener Empfangene ausdrücken wollten.

§ 3. Geht die gelehrte Forschung auf dem bis jetzt mit Vorliebe betretenen Wege weiter und weiter, so setzt sie sich der Gefahr der Verflachung aus. Schon jetzt will es scheinen, als sei der Nutzen der Detailforschung dem aufgewandten Fleiss nicht immer ganz entsprechend. Wo sich der Fleiss bei bedeutenden Erscheinungen schliesslich in das Detail, um des Details willen, verbeisst, mag es nachgesehen werden; es entspringt der Fehler aus dem Respekt vor dem Gegenstand. Wo aber das Aufsuchen und Erklären auch des Unbedeutendsten gar kein Ende finden will, da kann uns über den Unwert der gegenständlichen Resultate auch die exakteste wissenschaftliche Methode der Erhebung nicht verblenden. Wir müssen befürchten, dass eine, bis zur Selbstverleugnung des Urteils getriebene Objektivität, weit entfernt unsere Kenntnis der Geschichte ernstlich zu bereichern und abzurunden, uns vielmehr in die Sandfelder der Archäologie führen und dass die minutiöse Verzeichnung äusserlicher Merkmale am Ende wohl gar das Gebiet der Heraldik streifen werde. Dies unersättliche Interesse für die Auftreibung immer neuer und neuer Kunstwerke und Künstlernamen mutet uns oft an, wie wenn z. B. jemand die Kriegsgeschichte der Völker schreiben wollte, und sich dabei verpflichtet fühlte, jedem uns unbekannten und wertlosen Lagerstück und dem Charakter und den Gesten eines jeden Unteroffiziers nachzuspüren.

Sicherlich gibt es eine vornehmere Aufgabe der Geschichtsforschung, als die Aufhäufung unendlichen und entlegensten äusserlichen Details, nämlich die, uns die inneren Motive der Handlung und die Mittel der Ausführung möglichst verständlich zu machen. Wo nun zeigte sie sich dankbarer, als bei solchen Motiven, die auch uns noch, wiewohl unter veränderter Form der Ausdrucksweise, lebhaft, ja leidenschaftlich in Beweguug setzen? Hier, und das Gebiet der Kunst gehört offenbar an diese Stelle, wird es sogar möglich sein, aus den Resultaten der historischen Forschung praktischen Nutzen für unsere eigenen Bestrebungen abzuleiten. Und an den Punkten, wo wir dies vermöchten, würde uns sicherlich das denkbar deutlichste Verständnis der Geschichte erschlossen sein.

§ 4. Das Bedürfnis der Verinnerlichung wurde denn auch rege und schlug zweierlei Wege ein.

Ein Teil unserer Forscher wählte die Strasse, die sich aus den bisherigen kunsthistorischen Feststellungen und aus unserer Kenntnis der allgemeinen Bildungsgeschichte von selbst ergab. *[Nicht selten hört man das geistreich unternehmend klingende Wort, Kunstgeschichte müsse in engem Anschluss an die Kulturgeschichte geschrieben werden. Wäre das nur so leicht, als geistreiche Tagesschriftsteller denken. Die Kunst ist selbst eines der wichtigsten Momente der Kultur, und man muss erst mit ihrem Wesen vertraut sein und wissen, in welcher Weise die Beschäftigung mit ihr das menschliche Denken bewegt, ehe man Kulturgeschichte schreiben kann.]*

Man brachte die Betrachtung gesicherter und bedeutender Kunstwerke in Verbindung mit unserem Wissen über die Lebensverhältnisse ihrer Urheber; man suchte die Einflüsse der allgemeinen Stimmung und Bildung ihrer Zeit zu erkennen; der Verkehr der Meister mit Kunstgenossen, Gelehrten und Dichtern, ja das persönliche Verhältnis zu Gönnern und Auftraggebern, soweit es seinen Einfluss auf die Werke betätigt, ward Gegenstand der Untersuchung. So glaubte man an den Kunstwerken das aussondern zu können, was ganz auf Rechnung des persönlichen Einzeltalentes, seines Charakters und seiner zeitweiligen Stimmung zu schreiben sei. Kurz, man suchte lebensvolle, oder besser gesagt, seelenvolle Biographien herzustellen und unterwarf die etwa schon vorhandenen einer strengen Kritik.

Obwohl nun gegen die Verfolgung auch allgemein-psychologischer Gesichtspunkte nichts einzuwenden ist, so erregt es doch unser Bedauern, dass deren Faden gerade da, wo wir am neugierigsten werden, sein Ende erreicht. Man folgt dem Künstler nicht bis in seine Werkstatt nach, man versucht nicht, — und sei dies auch noch so schwer ausführbar, — ihm bei der Arbeit gleichsam über die Schulter zu sehen. Wollten wir auch bereitwillig alles übersehen, was von den Resultaten der psychologischen Richtung auf Rechnung des ästhetischen Bildungsstandes unserer Zeit und unserer Forscher gesetzt werden muss, wollten wir auch nur den Teil der Ergebnisse im Auge behalten, der sich streng in den Grenzen der Objektivität hält und alle poetische Ausschmückung, zu welcher der Uebergang hier so leicht wird, vermeidet, es wird uns dennoch kein deutliches Bild irgend einer

Künstlerpersönlichkeit, von dessen lebendiger Aehnlichkeit bis in jeden Zug wir überzeugt wären. Die herbeigezogenen Elemente sind immer noch zu allgemeiner und dehnbarer Natur, wir finden unser Verständnis durch diese Art der Betrachtung einzelner, konkreter Beispiele im Grunde nicht weiter gefördert, als es vordem durch Abhandlungen Lessings und anderer über die Eigenart bildender Kunst im allgemeinen schon war. Es fehlt der Kern, nämlich die eigentliche, einfache Vorstellung vom Wesen des künstlerischen Geistes, und so hat die Untersuchung nicht die rechten Ziele im Auge.

§ 5. Von anderen wurde das Gebiet des eigenen literarischen Nachlasses der Künstlerschaft ins Auge gefasst. Hier, wo diese selbst zur Feder gegriffen hatte, musste wohl am ehesten den inneren Motiven und Mitteln künstlerischer Tätigkeit auf die Spur zu kommen sein. Und in der Tat verhält sich dies, — wenigstens zum Teil, — so, aber die Spur ist doch nicht ohne weiteres auf den ersten Trieb verfolgbar.

Die Lesung desjenigen Teils dieses Nachlasses, der sich wirklich auf Technisches bezieht, setzt eine fachmännische Vorbildung, einen Grad eigener Erfahrung in technischen Dingen voraus, deren sich wohl kaum einer der heute lebenden Künstler, geschweige denn Gelehrten rühmen kann. Das einzige Kunstfach, in dem sich dies günstiger verhält, ist die Architektur, in der sich die Praxis nie ganz von der überlieferten schriftlichen Lehre trennte. Hier fahren Fachmänner auch heute noch fort, wissenschaftlich und literarisch tätig zu sein, so zwar dass, ausser im rein Historischen, die Teilnahme Gelehrter fast entbehrlich erscheint.

Unter solchen Verhältnissen ist es erklärlich, dass sich die kaum eröffnete Aussicht wieder etwas zusammenzog. Den Teil der Quellenschriften, welcher sich auf äusserlich Geschichtliches, auf intime Lebensverhältnisse und Charakterzüge der Künstler, oder auf allgemeine ästhetische Begriffe und auf Lieblingsthemata der Kunstwelt bezog, konnte man, ohne auf besondere Schwierigkeiten zu stossen, ausbeuten. Man warf sich denn auch mit Vorliebe auf diesen Teil, und der Erfolg war, wie nicht anders zu erwarten stand, ein belebender.

Aber der grössere Teil der technischen Schriften bleibt vorläufig noch ein Buch mit sieben Siegeln, so sehr er auch unsre Neugierde erregt und so deutlich wir uns sagen müssen, dass durch seine Lesung unsre bisherigen Vorstellungen erst ihre richtige Präzision bekommen, ja aller Wahrscheinlichkeit nach, gar manche Umwandlung erleiden werden. *[Wo von Seite der gelehrten Forschung der Versuch gemacht ward, den technischen Teil der künstlerischen Quellenschriftenkritik zu beleuchten, führte er bis jetzt zu noch sehr ungenügenden Resultaten. Selbst die Erläuterungen Eastlake's, der doch der Praxis nicht ganz unkundig war, dringen nicht allzutief in das Wesen der Technik ein; siehe seine Vorstellung von der Bereitung des Eyck'schen Farbenmaterials. Dass für die zarte und scharfe Durchführung altdeutscher Oelbilder ein äusserst dehnbares und geschmeidiges Bindemittel vorauszusetzen sei, ward ihm nicht deutlich. Ein Material, wie das von ihm vermutete, würde jene scharfe und zugleich verschmolzene Auftragsführung geradezu unmöglich machen.*

— Unter den Deutschen hat sich von Eitelberger das Verdienst erworben, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf den Schriftnachlass der Alten zu lenken und eine Uebersetzung desselben ins Deutsche anzubahnen. So weit sich dieses Unternehmen bis jetzt auf Technisches erstreckt, zeigt sich als ein offenbarer Nachteil, dass die Lesung, Uebersetzung und Erläuterung der Texte zu einseitig Gelehrten anvertraut war. Den Kommentatoren ist gar manches unklar geblieben, gar manche Hauptstelle der Texte entschlüpfte ihnen, die zur Hervorhebung der inneren Gründe und der Vorteile, unserm Verständnis unzugänglich gewordener, technischer Eigentümlichkeiten wohl aufgefordert hätte. Sie vermochten nicht, das Einzelne, das sie nur äusserlich historisch aneinanderreihen, aus seiner Stellung im Ganzen heraus zu erklären, wie es doch von dem echten Historiker zu fordern wäre. Dass Fachmänner Anteil nehmen, ist sehr zu wünschen. Demnächst möchte es erspriesslich scheinen, dass bald dasjenige, was uns am meisten interessieren muss, der Schriftnachlass der Hochrenaissance, unserm Volke zugänglich und verständlich gemacht werde.]

§ 6. Allein auch die blosse Hervorziehung so mancher, von Künstlern und Laien verfasster technischer Schriften hat unserer Erkenntnis einen wesentlichen Dienst geleistet. Sie hat auf die Bildung jener Kunstbeflissenen und auf den Geist, in welchem die Kunst betrieben wurde, ein helles Licht geworfen. Indem der Blick über dieses neuerschlossene Gebiet künstlerischer Geistestätigkeit, von dessen Ausdehnung wir bis jetzt keine Vorstellung hatten, hinschweift, muss jeder Zweifel an der Tatsache schweigen, dass die Meister guter Kunstepochen die intensive Mitwirkung

— Lionardos intensives Nachdenken über die Perspektive (er dringt bis zur Erkennung des stereoskopischen Sehens vor). Er findet empirisch den Fall, in dem Proportionalität (deutliche) und perspektivische Verjüngung zusammentreffen, (die perspektivische Wiederholung der Distanz zwischen Grundlinie und Horizont) vermag aber die Regel nicht zu präzisieren. — Seine Beweisführung gegen den Kolossalmassstab und die Lebensgrösse hinter der Umrahmung. — Seine Anweisung für die perspektivische Projektion auf gekrümmte und geneigte Flächen (Gewölbe, Strebewände) mittels der linea del taglio. — Begünstigung der einheitlichen perspektivischen Idee durch die Vereinfachung und Zusammenziehung des Bildraums im Clairobscur. — Einfluss der Perspektive auf die Vorstellung vom Runden, der sich in der Licht- und Schattengebung (Modellierung) und vom Entfernten, der sich in der Farbengebung (Luftperspektive) äussert.

— Steigende Virtuosität in Beherrschung aller Vorteile. Das genaue Rechenschaftgeben von der geometrischen Lage (höheren oder niederen) verschiedener Pläne (Rafael, Predigt von Korinth) und das Zeigen der Fusspunkte überschnittener und teilweise verdeckter Gruppen und Gegenstände. — Absichtliche Wahl zweier Horizonte und Augenpunkte wo, wie z.B. in der Darstellung breiter, aber gering vertiefter Räume durch Verfolgung einheitlicher Konstruktion Verzerrung entstehen würde. (Vergleiche Dürers Hieronymus im Gehäus, wo die Folgen zu kurzer Distanz zum Vorschein kommen.) — Die Anpassung der Bildperspektive an die Fluchtlinien der wirklichen Architektur des gezierten Raumes. Lionardo über die Wahl der Horizonthöhe für Bilder, die einen hohen Standort haben. Realistik der perspektivischen Anordnung in Mantegna und Correggios Kuppelbildern. — Rafaels vermittelndes Verfahren: Stanzen, die zur Bildperspektive hinüberleitenden Fluchtlinien der gemalten architektonischen Einrahmung. Die eminente Virtuosität der Venetianer im Verteilen der perspektivischen Anordnung. Ihre Vorliebe für luxuriöse Verwendung reichstgegliederter und phantastischer Architektur in grossen Figurenbildern. Ihre pikante Anordnung des Augenpunktes nahe zur Bildumrahmung, ja ausserhalb derselben, besonders bei schmalen Bildformaten. Diese Anordnung bewirkt eine Erweiterung des vergönnten Bildraums. Sie erweckt, besonders bei Wand- oder

Plafondbildern, die in eine wirkliche Architektur einkomponiert sind, die Vorstellung, als sähen wir in dem Bilde und seiner perspektivischen Ausdehnung, (die wir zwischen Pilastern, Umrahmungen oder sonstigen Gliederungen der wirklichen Architektur hindurch erblicken), nur einen kleinen Teil des idealen Raums, in dem die Bildhandlung vor sich geht; als setze sich dieser Raum hinter der wirklichen Architektur und deren nun scharf betonter Regelmässigkeit und Einschränkung noch weit ins zufällige und unendliche fort, wohin zu folgen die Umrahmung unserem Auge verwehrt.

— Anwendung der Perspektive auf die menschliche Einzelgestalt. Verkürzungen und die steigende Vorliebe für dieselben. Michelangelo, Mantegna, Correggio. Des ersteren Unvermögen, der allgemeinen malerischen Vertiefung des Raums zu dienen. (Die Nachteile der von ihm begonnenen Kolossalmalerei für die perspektivische Wirkung der Bilder sowohl als des gezierten Raums; siehe die perspektivische Verwirrung im jüngsten Gericht und den zu grossen Massstab der oberen Figuren.) — Rafaels Musterleistungen in der Farnesina (Zwickelbilder zur Geschichte der Psyche); hier ist selbst im engsten und ungünstigsten Bildformat, ohne Hilfe irgend welcher sichtbarer Fluchtlinien, ja ohne sichtbare Fusspunkte der Eindruck freier Räumlichkeit bloss der scharf betonten perspektivischen Richtigkeit der Gestalten in sich und in ihrer Gruppierung in meisterhafter Weise überlassen. (Bei Betrachtung dieser Bilder darauf zu achten, wie sowohl korrespondierende Gliedmassen der Einzelgestalt als auch in gegenseitiger Beziehung stehende verschiedener Figuren (z. B. gestikulierende Hände) als Träger der Raumvertiefung benützt sind).

— 1600. — Die meisterhafte Verwendung der Perspektive in den Landschaften der beiden Poussin und des Claude Lorrain. Die sichere Haltung, welche die Bilder derselben verdanken. Einrichtung und Anordnung der Hauptmassen zu Gunsten der perspektivischen Wirkung. Die Berührung des Nächststehenden mit dem Entferntesten. Stofflich gleichbedeutende Gegenstände des Bildinhaltes in perspektivischen Rapport gebracht (z. B. Baumgrössen des Vordergrundes im Hintergrund beibehalten und regelmässig perspektivisch verjüngt; sie wirken fast so deutlich, wie architektonische Glieder). Freistehende Gruppen wie Versatzstücke wirkend. Die

Fällen natürlicher Raumvertiefung vorübergehen, und ihre Unterschiede werden ihm vollkommen gleichgültig sein.

Dies ist nur ein beispielsweiser Fall der Förderung, welche der Darstellungsfähigkeit aus der Wechselwirkung von Verstand und Anschauung erwächst. Ein ähnlicher Prozess lässt sich bei Entstehung und Ausbildung aller feineren Darstellungsmittel, welche die Renaissance erfand, nachweisen. Als es feststand, die Zeichnung bedeute die geometrische Projektion der Umrisse plastischer Formen auf die Fläche, machte man glänzende Fortschritte im Erkennen der Form und ihrer Feinheiten. Das Forschen nach den Proportionen menschlicher Gliedmassen, die Lehre von der Anatomie, vom Gleichgewicht, die Licht- und Schattenlehre, sowie das Aufmerken auf optische Erscheinungen, aus Zwecken der Farbentechnik: sie waren alle von eminentem Nutzen für das Erkennen und die Darstellung der Erscheinung und wuchsen ihrerseits mit und vermöge der sich durch sie vervollkommnenden Praxis weiter, so dass sich aus Zwecken der Kunst eine eigene zusammenhängende Wissenschaft heranbildete.

Die dieses Wissen begründeten und auferbauten, waren ohne Ausnahme Darsteller erhabener seelischer Gegenstände, kaum möchte ein bloss Natur-nachahmendes Talent zu nennen sein, das hier in entscheidender Weise mittätig gewesen wäre. Sie waren auch alle eminente Praktiker, ja ihre Darstellungsfähigkeit ist von vorwiegend sinnlichen Talenten nie erreicht worden. Von einem Lionardo und Dürer stammt die Mahnung, dass die Kunst ohne Theorie und Wissen nicht gedeihen könne und so lange die Renaissancezeit sich diesen Trieb des verständigen Forschens, diese Wissbegierde, erhielt, blühte die Kunst höher und höher empor, nicht nur an Darstellungskraft, sondern auch an Vielfältigkeit, Anmut, Kraft und Feinheit des seelischen Inhalts. Sie sank, als dieser Trieb ausstarb, aber wo wir in der Folgezeit noch einzelne über die sinkende Masse hervorragen sehen, müssen wir auch anerkennen, dass sie nicht nur Anschauungsmenschen, sondern überdem verständige und gebildete Denker waren.

§ 7. Dies beweist nun wohl klar, dass zur glücklichen Entwickelung der Kunst die Anschauung allein nicht ausreiche und dass, wenn vom anschaulichen Denken des Künstlers gesprochen

auch dann wiedererkannt,
oder kleiner wiederholt.
sich hier der kleinere
serem, nämlich zum
elnen Teilen eines
endung, so wird
Regelmässigkeit
zur Ausführ-
rhältnis der
als Ganze
r stehen,
nlichen
selbe
ität

— gelingt
Ausdehnung des

* * *

Abschnitt III.

enverhältnisse, deren allgemeine Bedeutung … harakteristik der Form und die Richtigkeit der Ze… ung. Ihre Anwendung auf die Einzelgestalt und auf die architektonische Anordnung der Komposition (Raumfüllung). Schöne Proportion. Die Gleichgewichtslehre.

Vorbemerkung: Die verschiedene Art des Grössenverhältnisses, in dem ein Körper als Ganzes zu anderen Ganzen und in dem die einzelnen Körperteile zu ihrem Ganzen sowohl, als unter sich stehen, hat an der Charakteristik der Körper wesentlichen Anteil. Ob wir im Bilde einen Gegenstand als gross, klein, breit oder hoch, aufrecht oder liegend anerkennen, hängt nicht sowohl von der realen Grösse, Breite etc. der nachgeahmten Wirklichkeit ab, als von den Grössenverhältnissen und ihrer Anordnung. Auch Eindrücke, wie die von schlank oder plump, leicht emporstrebend oder schwer und gedrückt, endlich von monotoner, oder wechselvoller Gliederung, werden zum Teil durch sie vermittelt. Der Künstler hat daher bei der Charakteristik der Formen genau auf sie zu achten. Sie können in seiner Hand eines der allerwirksamsten Kunstmittel werden, durch ihre richtige Verwendung täuscht er uns über die wirkliche räumliche Grösse seines Werkes und des gezierten Raumes hinweg und ebenso über die Schwere oder Leichtigkeit seines Materials. — Dies ist der allgemeinste Sinn der Grössenverhältnisse.

— Es eignet ihnen aber ausserdem noch, dass sie eine kräftige Wirkung auf das Wohlempfinden des Auges und auf das Schönheitsgefühl im allgemeinen äussern können.

— Lionardos intensives Nachdenken über die Perspektive (er dringt bis zur Erkennung des stereoskopischen Sehens vor). Er findet empirisch den Fall, in dem Proportionalität (deutliche) und perspektivische Verjüngung zusammentreffen, (die perspektivische Wiederholung der Distanz zwischen Grundlinie und Horizont) vermag aber die Regel nicht zu präzisieren. — Seine Beweisführung gegen den Kolossalmassstab und die Lebensgrösse hinter der Umrahmung. — Seine Anweisung für die perspektivische Projektion auf gekrümmte und geneigte Flächen (Gewölbe, Strebewände) mittels der linea del taglio. — Begünstigung der einheitlichen perspektivischen Idee durch die Vereinfachung und Zusammenziehung des Bildraums im Clairobscur. — Einfluss der Perspektive auf die Vorstellung vom Runden, der sich in der Licht- und Schattengebung (Modellierung) und vom Entfernten, der sich in der Farbengebung (Luftperspektive) äussert.

— Steigende Virtuosität in Beherrschung aller Vorteile. Das genaue Rechenschaftgeben von der geometrischen Lage (höheren oder niederen) verschiedener Pläne (Rafael, Predigt von Korinth) und das Zeigen der Fusspunkte überschnittener und teilweise verdeckter Gruppen und Gegenstände. — Absichtliche Wahl zweier Horizonte und Augenpunkte wo, wie z. B. in der Darstellung breiter, aber gering vertiefter Räume durch Verfolgung einheitlicher Konstruktion Verzerrung entstehen würde. (Vergleiche Dürers Hieronymus im Gehäus, wo die Folgen zu kurzer Distanz zum Vorschein kommen.) — Die Anpassung der Bildperspektive an die Fluchtlinien der wirklichen Architektur des gezierten Raumes. Lionardo über die Wahl der Horizonthöhe für Bilder, die einen hohen Standort haben. Realistik der perspektivischen Anordnung in Mantegna und Correggios Kuppelbildern. — Rafaels vermittelndes Verfahren: Stanzen, die zur Bildperspektive hinüberleitenden Fluchtlinien der gemalten architektonischen Einrahmung. Die eminente Virtuosität der Venetianer im Verteilen der perspektivischen Anordnung. Ihre Vorliebe für luxuriöse Verwendung reichstgegliederter und phantastischer Architektur in grossen Figurenbildern. Ihre pikante Anordnung des Augenpunktes nahe zur Bildumrahmung, ja ausserhalb derselben, besonders bei schmalen Bildformaten. Diese Anordnung bewirkt eine Erweiterung des vergönnten Bildraums. Sie erweckt, besonders bei Wand- oder

der Natur führt nicht zu Vorstellungen von genügender Schärfe. Es wird fernerhin so lange gelten, als Form und Stoff eines mechanisch-künstlichen Darstellungsmaterials zu bewältigen sind, das sich der realen Naturnachahmung widersetzt und dem unter Aufbietung alles Fleisses und Scharfsinns technische Kunstformen abgewonnen werden müssen, geeignet, das Auge des Beschauers an sein Empfinden vor der Natur erinnern; denn hiezu reicht wiederum die Erfahrung des Anschauungsvermögens nicht aus. Es wird drittens und schliesslich in Kraft bestehen, so lange der Inhalt des Kunstwerks so in die Darstellungsmittel ausgegossen sein soll, dass diese nicht wie sein zufälliges Gewand, sondern wie sein Körper erscheinen; denn es ist nicht wahr, dass die Technik sich aus dem Willen der Phantasie von selbst ergebe, sondern sie muss zuvor erlernt und dann für das spezielle Kunstwerk erwählt und langsam und einsichtig, häufig genug ohne alle direkte Rücksicht auf das Phantasiebild, geführt werden. Die Hervorbringung des gediegnen Kunstwerks ist ein Prozess allmählicher Heranbildung des Vorstellungsbildes zum vollen Bewusstsein; erst während seines Verlaufes legt die Phantasie, die ihn hervorrief, Rechenschaft von sich ab. Beim sinnlichen Gestalten mittelst der Technik zeigt sich, ob ihre Vorstellung zur Gestaltung reif war; hier erst gelangen ihre Bilder zur Klarheit der Disposition und werden, was ihre Erscheinungsform anlangt, von einem scharfen und wahrhaftigen Richter, dem Auge, mit der Natur zu dauerndem Vergleich gestellt und auf ihre Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit hin geprüft. Und erst so, in der Kunstübung wird die Phantasie künstlerisch erzogen; nicht nur an sich sollen ihre seelischen und sinnlich natürlichen Vorstellungen gut sein, sie müssen kunstgemäss und -vollkommen ausführbar werden.

Und dies alles ist schwer und unendlich, wohl nie mag ein Künstler seiner eigentlichen und positiven Aufgabe, der Vollendung des Kunstwerks, so gerecht werden, dass keine weitere Vervollkommnung mehr denkbar wäre: nur die sind vom rechten Gestaltungstriebe beseelt, die an Vollendung des Kunstwerks nie genug zu tun glauben. Eine Wissenschaft nannte Lionardo die Kunst, nie aber sagte er, dass sie ein auszulernendes Wissen sei. — Drum, wer glaubt, aus fertigen Werken der Kunst könne ihm eine Vorstellung vom Geiste bildender Künstlerkraft erwachsen,

scharfe Betonung der perspektivischen Hauptrichtung im Bilde; deren Unterstützung durch den Lichteffekt, (Betonung des Augenpunktes durch denselben, oder Ablauf der Helligkeit von vorn nach rückwärts zu u. a.), die Luftperspektive und die Lokalfarbengebung (Rapport vor- und zurückgehender, oder auch komplementärer Farben auf leicht fühlbarer Fluchtlinie).

— Das Verstecken der Konstruktion. Springen auf der Fluchtlinie, die, über selbst unregelmässige Pläne hinstreifend, nur durch die helle Betonung einiger, auf ihr vorkommender, Gegenstände fühlbar gemacht wird. Die Ablenkung der Aufmerksamkeit von der wirklich zur Konstruktion benützten Stelle des Horizonts auf eine andere, für die Konstruktion gleichgültige, durch Interessantmachung der unwichtigen. (Siehe das schöne Beispiel im Polyphem des Nikolas Poussin, wo die reizende Aussicht rechts aufs Meer in dieser Weise dient.) — Die gegenseitige Unterstützung oder Betonung perspektivischer Linienrichtungen verschiedener Pläne (Gemeinsamkeit des Fluchtpunktes, oder Richtungswechsel); die Mitwirkung der Wolkenzüge für Fortsetzung der Raumvorstellung noch hinter den Horizont (Endhorizont), ähnlich die erstaunliche Raumvertiefung, die kleine Durchblicke auf eine Ferne bewirken, deren Hauptfluchtlinien gegen die in Vor- und Mittelgrund vorherrschenden plötzlich Richtung wechseln, oder aber eine im Vorgrund eingeschlagene und dann verlassene Richtung wieder aufnehmen. *[Grosse Weite, ohne — die perspektivische Verkleinerung hervorhebenden — Ueberschneidungsmassen des Vordergrundes oder des Mittelgrundes und ohne Richtungswechsel von Fluchtlinien, wirkt nicht ihrer Wirklichkeit entsprechend perspektivisch.]* — Die geschickte Verwendung der Architektur im Bilde, seien deren Fluchtlinien um ihrer selbst willen benützt, oder dienen sie zur Herabdrückung, Milderung der Konstruktionsschärfe in anderen Dingen.

— Immer noch beharrt die Konstruktion bei der geraden Ansicht. Siehe den verfehlten Versuch schräger Ansicht in der Via Appia des Nicolas Poussin.

— Die Dekorationsmalereien der Barockzeit. Perspektivische Wirkung wird zum Gegenstand des Bildes. Padre Pozzi und seine handliche Konstruktionsweise. Die linea del taglio. Geistvolles Verfahren, Gewölbe in vollkommen geradlinig erscheinenden Quadratnetzen zu decken. Siehe Pozzis Traktat. — Unter Her-

beiziehung aller nur erdenklichen Mittel — (dieselben sind oft sehr ergötzlich anzusehen, z. B. wirkliche Aufmodellierung einzelner Teile der Form mit Stuck, Hinwegmodellierung von Stücken wirklicher architektonischer Gliederung, Vernichtung wirklicher Schlagschatten und Aufmalung anderer mit Farbe, Kunststücke der Schattenkonstruktion etc.) — gelingt die vollständige Hinwegtäuschung ihrer Gestalt und Ausdehnung des wirklichen Raumes.

* * *

Abschnitt III.

Die **Grössenverhältnisse**, deren allgemeine Bedeutung für die Charakteristik der Form und die Richtigkeit der Zeichnung. Ihre Anwendung auf die Einzelgestalt und auf die architektonische Anordnung der Komposition (Raumfüllung). Schöne Proportion. Die Gleichgewichtslehre.

Vorbemerkung: Die verschiedene Art des Grössenverhältnisses, in dem ein Körper als Ganzes zu anderen Ganzen und in dem die einzelnen Körperteile zu ihrem Ganzen sowohl, als unter sich stehen, hat an der Charakteristik der Körper wesentlichen Anteil. Ob wir im Bilde einen Gegenstand als gross, klein, breit oder hoch, aufrecht oder liegend anerkennen, hängt nicht sowohl von der realen Grösse, Breite etc. der nachgeahmten Wirklichkeit ab, als von den Grössenverhältnissen und ihrer Anordnung. Auch Eindrücke, wie die von schlank oder plump, leicht emporstrebend oder schwer und gedrückt, endlich von monotoner, oder wechselvoller Gliederung, werden zum Teil durch sie vermittelt. Der Künstler hat daher bei der Charakteristik der Formen genau auf sie zu achten. Sie können in seiner Hand eines der allerwirksamsten Kunstmittel werden, durch ihre richtige Verwendung täuscht er uns über die wirkliche räumliche Grösse seines Werkes und des gezierten Raumes hinweg und ebenso über die Schwere oder Leichtigkeit seines Materials. — Dies ist der allgemeinste Sinn der Grössenverhältnisse.

— Es eignet ihnen aber ausserdem noch, dass sie eine kräftige Wirkung auf das Wohlempfinden des Auges und auf das Schönheitsgefühl im allgemeinen äussern können.

II. Teil.

Es wird notwendig sein, die Vorstellung von dem Wege und dem Interesse der hier in Vorschlag gebrachten Forschung durch ein konkretes Beispiel zu beleben. Sei zu diesem Behuf die allmähliche Entwickelung der Renaissancemalerei in ihren technischen Ausdrucksmitteln als Objekt der Forschung vorausgesetzt.

Unternimmt es der Verfasser, aus dem geringen und unzusammenhängenden Erwerb seines Nachdenkens über diesen ausgedehnten Gegenstand Gesichtspunkte zusammenzustellen, die ihm bei seinem eigenen Studium als verfolgenswert erschienen, so weiss er sehr wohl, dass ein solcher Versuch ein wirklich befolgbares Programm nicht vorstellen könne. Ein solches vorzuzeichnen, kann nur den vereinten und geschulten Kraft und Einsicht vieler gelingen.

Vorbemerkung: Die verschiedenen technischen Hilfsmittel der Malerei stellen die Abschnitte dieses Planes dar. Da sie alle zu einem Ganzen, dem Kunstwerk, zusammenfliessen, folglich viele Berührungspunkte haben und sich in ihrer Entwickelung wechselseitig beeinflussen, so sind diese Berührungspunkte und Wechselwirkungen in den Abschnitten bestimmt ins Auge zu fassen.

Die Forschungsmethode besteht: in der Vergleichung des nach Kräften vollständig zu erhebenden und nach einem festen, nicht nur chronologischen Plane zu durchforschenden Schriftmaterials in sich und mit den gesicherten Kunstwerken, welche gleichfalls unter sich verglichen werden; in Vergleichung des Entwickelten und Vielseitigen mit dem Unentwickelten und weniger Vielseitigen; in der eingehenden Beleuchtung des Nutzens, den die Darstellung aus der Mittelverwendung zog, an einzelnen Werken.

Besondere vorauszusetzende Vorkenntnisse sind: Bekanntschaft mit Kunsttechnischem, mit Geometrie, Optik und anderen physikalischen Gebieten, mit Anatomie und Physiologie des Menschen. Ein Beirat von Künstlern, Mathematikern und Naturforschern wird erforderlich sein.

Die im Stoff selbst liegenden Schwierigkeiten sind etwa

folgende: Schriften und Werke decken sich nur unvollständig. Die Fälle, in denen wir so glücklich sind, Schrift und Werk des nämlichen Urhebers miteinander vergleichen zu können sind äusserst selten. Gewöhnlich müssen wir uns schon glücklich schätzen, wenn Werke und Schriften verschiedener Autoren in Entstehungszeit und -ort, sowie in ihrer Entwickelungsstufe und -richtung einander nur nahegerückt sind. — In den einzelnen Schriften findet sich der Stoff weder überall in der gleichen Gebietsausdehnung behandelt, noch ist seinen Einzelgebieten immer die gleiche Ausführlichkeit gewidmet. Ueber einige Darstellungsmittel liegen die Mitteilungen bruchstückweise durch verschiedene Schriften hin zerstreut und ihre Zusammenfügung wird nicht alle Lücken zu füllen vermögen; manches ist überall nur sehr skizzenhaft behandelt und für anderes fehlt uns dessen theoretische Erleuchtung gänzlich. Um so aufmerksamer müssen die Werke untersucht werden, und es ist dies gerade kein Unglück. Aber auch hier wird sich finden, dass manches nur in wenigen Meisterwerken zum vollen Bewusstsein des Ausdrucks kam, während wieder anderes leichter an nicht vollständig gelungenen Versuchen oder an unvollendeten Werken erkannt wird. In den verschiedenen Werken des nämlichen Künstlers sogar, werden sich sehr verschiedene Objekte der Untersuchung darbieten und in sehr verschiedenen Graden der Ausbildung. Oft wird, da in allen menschlichen Dingen die Erkenntnis sich nur langsam ihren Weg bahnt, frühzeitig Angeregtes von seiner Zeitgenossenschaft vernachlässigt und erst spät, — in bisweilen sehr verstecktem Zusammenhange mit seinem Ursprunge, — wieder lebhaft aufgenommen und seiner Vollendung zugeführt erscheinen. — Wo Werke aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang mit der Umgebung, der sie dienten, herausgerissen sind, ist die Erkenntnis besonders erschwert, und es muss Analoges an seiner Stelle Erhaltenes zu Rate gezogen werden.

Ueberall sind die Einflüsse, welche die Entwickelung der Architektur und Skulptur geübt hat, zu berücksichtigen.

* * *

II. Teil.

Es wird notwendig sein, die Vorstellung von dem Wege und dem Interesse der hier in Vorschlag gebrachten Forschung durch ein konkretes Beispiel zu beleben. Sei zu diesem Behuf die allmähliche Entwickelung der Renaissancemalerei in ihren technischen Ausdrucksmitteln als Objekt der Forschung vorausgesetzt.

Unternimmt es der Verfasser, aus dem geringen und unzusammenhängenden Erwerb seines Nachdenkens über diesen ausgedehnten Gegenstand Gesichtspunkte zusammenzustellen, die ihm bei seinem eigenen Studium als verfolgenswert erschienen, so weiss er sehr wohl, dass ein solcher Versuch ein wirklich befolgbares Programm nicht vorstellen könne. Ein solches vorzuzeichnen, kann nur den vereinten und geschulten Kraft und Einsicht vieler gelingen.

Vorbemerkung: Die verschiedenen technischen Hilfsmittel der Malerei stellen die Abschnitte dieses Planes dar. Da sie alle zu einem Ganzen, dem Kunstwerk, zusammenfliessen, folglich viele Berührungspunkte haben und sich in ihrer Entwickelung wechselseitig beeinflussen, so sind diese Berührungspunkte und Wechselwirkungen in den Abschnitten bestimmt ins Auge zu fassen.

Die Forschungsmethode besteht: in der Vergleichung des nach Kräften vollständig zu erhebenden und nach einem festen, nicht nur chronologischen Plane zu durchforschenden Schriftmaterials in sich und mit den gesicherten Kunstwerken, welche gleichfalls unter sich verglichen werden; in Vergleichung des Entwickelten und Vielseitigen mit dem Unentwickelten und weniger Vielseitigen; in der eingehenden Beleuchtung des Nutzens, den die Darstellung aus der Mittelverwendung zog, an einzelnen Werken.

Besondere vorauszusetzende Vorkenntnisse sind: Bekanntschaft mit Kunsttechnischem, mit Geometrie, Optik und anderen physikalischen Gebieten, mit Anatomie und Physiologie des Menschen. Ein Beirat von Künstlern, Mathematikern und Naturforschern wird erforderlich sein.

Die im Stoff selbst liegenden Schwierigkeiten

folgende: Schriften und Werke decken sich nur unvollständig. Die Fälle, in denen wir so glücklich sind, Schrift und Werk des nämlichen Urhebers miteinander vergleichen zu können sind äusserst selten. Gewöhnlich müssen wir uns schon glücklich schätzen, wenn Werke und Schriften verschiedener Autoren in Entstehungszeit und -ort, sowie in ihrer Entwickelungsstufe und -richtung einander nur nahegerückt sind. — In den einzelnen Schriften findet sich der Stoff weder überall in der gleichen Gebietsausdehnung behandelt, noch ist seinen Einzelgebieten immer die gleiche Ausführlichkeit gewidmet. Ueber einige Darstellungsmittel liegen die Mitteilungen bruchstückweise durch verschiedene Schriften hin zerstreut und ihre Zusammenfügung wird nicht alle Lücken zu füllen vermögen; manches ist überall nur sehr skizzenhaft behandelt und für anderes fehlt uns dessen theoretische Erleuchtung gänzlich. Um so aufmerksamer müssen die Werke untersucht werden, und es ist dies gerade kein Unglück. Aber auch hier wird sich finden, dass manches nur in wenigen Meisterwerken zum vollen Bewusstsein des Ausdrucks kam, während wieder anderes leichter an nicht vollständig gelungenen Versuchen oder an unvollendeten Werken erkannt wird. In den verschiedenen Werken des nämlichen Künstlers sogar, werden sich sehr verschiedene Objekte der Untersuchung darbieten und in sehr verschiedenen Graden der Ausbildung. Oft wird, da in allen menschlichen Dingen die Erkenntnis sich nur langsam ihren Weg bahnt, frühzeitig Angeregtes von seiner Zeitgenossenschaft vernachlässigt und erst spät, — in bisweilen sehr verstecktem Zusammenhange mit seinem Ursprunge, — wieder lebhaft aufgenommen und seiner Vollendung zugeführt erscheinen. — Wo Werke aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang mit der Umgebung, der sie dienten, herausgerissen sind, ist die Erkenntnis besonders erschwert, und es muss Analoges an seiner Stelle Erhaltenes zu Rate gezogen werden.

Ueberall sind die Einflüsse, welche die Entwickelung der Architektur und Skulptur geübt hat, zu berücksichtigen.

* * *

— Die Verinnerlichung des Naturalismus bei den Italienern durch die anatomischen Studien. Vorzüglichkeit der Methode, den Umriss des Ganzen aus den einzelnen Teilen (Organismus) herzuleiten. (Verfeinerung des Richtigsehens.)

— Bewegung und Wendung der Figur um der mannigfaltigeren und vollkommeneren Darstellung der Form an sich willen. (Buonarotti.)

— Lionardo da Vinci und seine Lehre. Zusammenfassen vieler Mittel, immer an der Hand der exakten Methode (Quadratnetz, Senkel. Neu von Lionardo: Wertlegen auf Uebung des Gedächtnisses, Winkelbestimmung der Linienrichtungen des Konturs dem Gedächtnis eingeprägt, messende Anatomie, Statik). Der konstruktive Aufbau der Gestalt aus den anatomischen Kenntnissen, (siehe Handzeichnungen des Lionardo, Michelangelo, Rafael).

— Versuche schöner Proportion, an der Hand des genauen Ausmessens der Natur, sowohl als der Antike. Die schöne Zeichnungsart und die Normalgestalt. — Höchste Ausbildung der Licht- und Schattenlehre, (Lionardo, Trattato, die Versuche über günstigste Beleuchtungsart und die dabei angewandte mathematische Methode). — Vortreffliche Beherrschung des technischen Materials, (siehe Lionardos und Dürers Handzeichnungen). Materialbestand: heller und Mittelton, Stift, Feder, Kreide, Rötel, Tusche und Weiss (Pinselauftrag).

— Verfall der aus der Mannigfaltigkeit der Natur schöpfenden schönen Zeichnungsart in den Schulmanierismus (Vasari, Salviati). — Bevorzugung breiter, konventionsmässig „malerischer“ Wirkung (breite, allgemeine Licht- und Schattenmasse) auf Kosten des strengen Konturs und der verschmolzenen und detaillierten Formenmodellierung, (Lanfranco), manieristische Technik. — Der Manierismus der Naturalisten; verarmende Anschauung.

* * *

Abschnitt II.

Die malerische Perspektive. Die Erfindung der malerischen Perspektive ist eine freie und Haupttat der Renaissance. Die erste Absicht auf Darstellung der Raumvertiefung in Giottos veränderter Anordnungsweise auftretend. Das unsichere

und rein der Anschauung verdankte perspektivische Gefühl bei den Malern des vierzehnten Jahrhunderts. — Die Versuche, die perspektivische Verjüngung mit der damaligen Praxis der Proportionenschönheit in Einklang zu setzen, einfache und beliebte Proportionsrhythmen als perspektivische Massstäbe anzunehmen (siehe die Widerlegung dieses Irrtums bei Alberti).

Die wissenschaftliche Ergründung der perspektivischen Erscheinungen. Die Pyramide der Sehstrahlen und die nach Belieben in sie eingeschobene Basis (die Durchschneidungsfläche, Bildfläche). Alberti, dessen Verkehr mit der zeitgenössischen Wissenschaft. Uccellos Praxis. — Die Freude an der gewonnenen Vorstellung spricht sich in der Folge in technischen Schriften der Renaissance wiederholt aus. — Die noch obwaltende Unklarheit über die Wirkungen verschiedener Distanz. — Das Genügen an den primitivsten Konstruktionsregeln für die sogenannte gerade perspektivische Ansicht. *[Diese ist für die auf monumental architektonische Umgebung berechnete Malerei die natürlichste. Erst spätes Raffinement und die Staffeleimalerei entwickelten die sogenannte schräge Ansicht.]* — Das Konstruieren aus Grund- und Aufriss und seine Vorzüge, genaues sich Rechenschaftgeben von der Form. — Die sofortige exakte Verwendung der einfachen Regeln; der Bildkomposition geht die Anfertigung eines perspektivischen Massstabes auf der Grundfläche voraus (Alberti). Die Horizonthöhe gleich der Augenhöhe der Figuren. — Rücksicht auf den monumentalen Zweck der Malerei, der Augenpunkt wird der guten architektonischen Anordnung halber in die Mitte, oder derselben nahe, oder auf eine andre deutlich proportionale Stelle der Horizontlinie gelegt. — Die Anordnung der Bildmassen wird vorläufig noch nicht von dem Trieb zu schlagenden Wirkungen der Raumvertiefung beherrscht. (Den Legendenbildern fehlt die einheitliche perspektivische Idee.)

— Steigende Vorliebe für Architektur im Bilde, als tauglichste Vermittlerin der perspektivischen Vertiefung. Die Vorstellung von der einheitlichen perspektivischen Idee, zu deren Ausdruck alle Hauptelemente der Komposition mitwirken, kommt allmählich zum Bewusstsein. Glanzpunkte des ersten Gelingens: Lionardos Abendmahl. Peruginos Petri Schlüsselamt (Capella Sistina), das Sposalizio.

— Die Verinnerlichung des Naturalismus bei den Italienern durch die anatomischen Studien. Vorzüglichkeit der Methode, den Umriss des Ganzen aus den einzelnen Teilen (Organismus) herzuleiten. (Verfeinerung des Richtigsehens.)

— Bewegung und Wendung der Figur um der mannigfaltigeren und vollkommeneren Darstellung der Form an sich willen. (Buonarotti.)

— Lionardo da Vinci und seine Lehre. Zusammenfassen vieler Mittel, immer an der Hand der exakten Methode (Quadratnetz, Senkel. Neu von Lionardo: Wertlegen auf Uebung des Gedächtnisses, Winkelbestimmung der Linienrichtungen des Konturs dem Gedächtnis eingeprägt, messende Anatomie, Statik). Der konstruktive Aufbau der Gestalt aus den anatomischen Kenntnissen, (siehe Handzeichnungen des Lionardo, Michelangelo, Rafael).

— Versuche schöner Proportion, an der Hand des genauen Ausmessens der Natur, sowohl als der Antike. Die schöne Zeichnungsart und die Normalgestalt. — Höchste Ausbildung der Licht- und Schattenlehre, (Lionardo, Trattato, die Versuche über günstigste Beleuchtungsart und die dabei angewandte mathematische Methode). — Vortreffliche Beherrschung des technischen Materials, (siehe Lionardos und Dürers Handzeichnungen). Materialbestand: heller und Mittelton, Stift, Feder, Kreide, Rötel, Tusche und Weiss (Pinselauftrag).

— Verfall der aus der Mannigfaltigkeit der Natur schöpfenden schönen Zeichnungsart in den Schulmanierismus (Vasari, Salviati). — Bevorzugung breiter, konventionsmässig „malerischer“ Wirkung (breite, allgemeine Licht- und Schattenmasse) auf Kosten des strengen Konturs und der verschmolzenen und detaillierten Formenmodellierung, (Lanfranco), manieristische Technik. — Der Manierismus der Naturalisten; verarmende Anschauung.

* * *

Abschnitt II.

Die malerische Perspektive. Die Erfindung [illegible] malerischen Perspektive ist eine freie und Haupttat der R[illegible] sance. Die erste Absicht auf Darstellung der Ra[illegible] Giottos veränderter Anordnungsweise auftr[illegible]

der Natur führt nicht zu Vorstellungen von genügender Schärfe. Es wird fernerhin so lange gelten, als Form und Stoff eines mechanisch-künstlichen Darstellungsmaterials zu bewältigen sind, das sich der realen Naturnachahmung widersetzt und dem unter Aufbietung alles Fleisses und Scharfsinns technische Kunstformen abgewonnen werden müssen, geeignet, das Auge des Beschauers an sein Empfinden vor der Natur erinnern; denn hiezu reicht wiederum die Erfahrung des Anschauungsvermögens nicht aus. Es wird drittens und schliesslich in Kraft bestehen, so lange der Inhalt des Kunstwerks so in die Darstellungsmittel ausgegossen sein soll, dass diese nicht wie sein zufälliges Gewand, sondern wie sein Körper erscheinen; denn es ist nicht wahr, dass die Technik sich aus dem Willen der Phantasie von selbst ergebe, sondern sie muss zuvor erlernt und dann für das spezielle Kunstwerk erwählt und langsam und einsichtig, häufig genug ohne alle direkte Rücksicht auf das Phantasiebild, geführt werden. Die Hervorbringung des gediegnen Kunstwerks ist ein Prozess allmählicher Heranbildung des Vorstellungsbildes zum vollen Bewusstsein; erst während seines Verlaufes legt die Phantasie, die ihn hervorrief, Rechenschaft von sich ab. Beim sinnlichen Gestalten mittelst der Technik zeigt sich, ob ihre Vorstellung zur Gestaltung reif war; hier erst gelangen ihre Bilder zur Klarheit der Disposition und werden, was ihre Erscheinungsform anlangt, von einem scharfen und wahrhaftigen Richter, dem Auge, mit der Natur zu dauerndem Vergleich gestellt und auf ihre Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit hin geprüft. Und erst so, in der Kunstübung wird die Phantasie künstlerisch erzogen; nicht nur an sich sollen ihre seelischen und sinnlich natürlichen Vorstellungen gut sein, sie müssen kunstgemäss und -vollkommen ausführbar werden.

Und dies alles ist schwer und unendlich, wohl nie mag ein Künstler seiner eigentlichen und positiven Aufgabe, der Vollendung des Kunstwerks, so gerecht werden, dass keine weitere Vervollkommnung mehr denkbar wäre; nur die sind vom rechten Gestaltungstriebe beseelt, die an Vollendung des Kunstwerks nie genug zu tun glauben. Eine Wissenschaft nannte Lionardo die Kunst, nie aber sagte er, dass sie ein auszulernendes Wissen sei. — Drum, wer glaubt, aus fertigen Werken der Kunst könne ihm eine Vorstellung vom Geiste bildender Künstlerkraft erwachsen,

— Lionardos intensives Nachdenken über die Perspektive (er dringt bis zur Erkennung des stereoskopischen Sehens vor). Er findet empirisch den Fall, in dem Proportionalität (deutliche) und perspektivische Verjüngung zusammentreffen, (die perspektivische Wiederholung der Distanz zwischen Grundlinie und Horizont) vermag aber die Regel nicht zu präzisieren. — Seine Beweisführung gegen den Kolossalmassstab und die Lebensgrösse hinter der Umrahmung. — Seine Anweisung für die perspektivische Projektion auf gekrümmte und geneigte Flächen (Gewölbe, Strebewände) mittels der linea del taglio. — Begünstigung der einheitlichen perspektivischen Idee durch die Vereinfachung und Zusammenziehung des Bildraums im Clairobscur. — Einfluss der Perspektive auf die Vorstellung vom Runden, der sich in der Licht- und Schattengebung (Modellierung) und vom Entfernten, der sich in der Farbengebung (Luftperspektive) äussert.

— Steigende Virtuosität in Beherrschung aller Vorteile. Das genaue Rechenschaftgeben von der geometrischen Lage (höheren oder niederen) verschiedener Pläne (Rafael, Predigt von Korinth) und das Zeigen der Fusspunkte überschnittener und teilweise verdeckter Gruppen und Gegenstände. — Absichtliche Wahl zweier Horizonte und Augenpunkte wo, wie z. B. in der Darstellung breiter, aber gering vertiefter Räume durch Verfolgung einheitlicher Konstruktion Verzerrung entstehen würde. (Vergleiche Dürers Hieronymus im Gehäus, wo die Folgen zu kurzer Distanz zum Vorschein kommen.) — Die Anpassung der Bildperspektive an die Fluchtlinien der wirklichen Architektur des gezierten Raumes. Lionardo über die Wahl der Horizonthöhe für Bilder, die einen hohen Standort haben. Realistik der perspektivischen Anordnung in Mantegna und Correggios Kuppelbildern. — Rafaels vermittelndes Verfahren: Stanzen, die zur Bildperspektive hinüberleitenden Fluchtlinien der gemalten architektonischen Einrahmung. Die eminente Virtuosität der Venetianer im Verteilen der perspektivischen Anordnung. Ihre Vorliebe für luxuriöse Verwendung reichstgegliederter und phantastischer Architektur in grossen Figurenbildern. Ihre pikante Anordnung des Augenpunktes nahe zur Bildumrahmung, ja ausserhalb derselben, besonders bei schmalen Bildformaten. Diese Anordnung bewirkt eine Erweiterung des vergönnten Bildraums. Sie erweckt, besonders bei Wand- oder

Plafondbildern, die in eine wirkliche Architektur einkomponiert sind, die Vorstellung, als sähen wir in dem Bilde und seiner perspektivischen Ausdehnung, (die wir zwischen Pilastern, Umrahmungen oder sonstigen Gliederungen der wirklichen Architektur hindurch erblicken), nur einen kleinen Teil des idealen Raums, in dem die Bildhandlung vor sich geht; als setze sich dieser Raum hinter der wirklichen Architektur und deren nun scharf betonter Regelmässigkeit und Einschränkung noch weit ins zufällige und unendliche fort, wohin zu folgen die Umrahmung unserem Auge verwehrt.

— Anwendung der Perspektive auf die menschliche Einzelgestalt. Verkürzungen und die steigende Vorliebe für dieselben. Michelangelo, Mantegna, Correggio. Des ersteren Unvermögen, der allgemeinen malerischen Vertiefung des Raums zu dienen. (Die Nachteile der von ihm begonnenen Kolossalmalerei für die perspektivische Wirkung der Bilder sowohl als des gezierten Raums; siehe die perspektivische Verwirrung im jüngsten Gericht und den zu grossen Massstab der oberen Figuren.) — Rafaels Musterleistungen in der Farnesina (Zwickelbilder zur Geschichte der Psyche); hier ist selbst im engsten und ungünstigsten Bildformat, ohne Hilfe irgend welcher sichtbarer Fluchtlinien, ja ohne sichtbare Fusspunkte der Eindruck freier Räumlichkeit bloss der scharf betonten perspektivischen Richtigkeit der Gestalten in sich und in ihrer Gruppierung in meisterhafter Weise überlassen. (Bei Betrachtung dieser Bilder darauf zu achten, wie sowohl korrespondierende Gliedmassen der Einzelgestalt als auch in gegenseitiger Beziehung stehende verschiedener Figuren (z. B. gestikulierende Hände) als Träger der Raumvertiefung benützt sind).

— 1600. — Die meisterhafte Verwendung der Perspektive in den Landschaften der beiden Poussin und des Claude Lorrain. Die sichere Haltung, welche die Bilder derselben verdanken. Einrichtung und Anordnung der Hauptmassen zu Gunsten der perspektivischen Wirkung. Die Berührung des Nächststehenden mit dem Entferntesten. Stofflich gleichbedeutende Gegenstände des Bildinhaltes in perspektivischen Rapport gebracht (z. B. Baumgrössen des Vordergrundes im Hintergrund beibehalten und regelmässig perspektivisch verjüngt; sie wirken fast so deutlich, wie architektonische Glieder). Freistehende Gruppen wie Versatzstücke wirkend. Die

scharfe Betonung der perspektivischen Hauptrichtung im Bilde; deren Unterstützung durch den Lichteffekt, (Betonung des Augenpunktes durch denselben, oder Ablauf der Helligkeit von vorn nach rückwärts zu u. a.), die Luftperspektive und die Lokalfarbengebung (Rapport vor- und zurückgehender, oder auch komplementärer Farben auf leicht fühlbarer Fluchtlinie).

— Das Verstecken der Konstruktion. Springen auf der Fluchtlinie, die, über selbst unregelmässige Pläne hinstreifend, nur durch die helle Betonung einiger, auf ihr vorkommender, Gegenstände fühlbar gemacht wird. Die Ablenkung der Aufmerksamkeit von der wirklich zur Konstruktion benützten Stelle des Horizonts auf eine andere, für die Konstruktion gleichgültige, durch Interessantmachung der unwichtigen. (Siehe das schöne Beispiel im Polyphem des Nikolas Poussin, wo die reizende Aussicht rechts aufs Meer in dieser Weise dient.) — Die gegenseitige Unterstützung oder Betonung perspektivischer Linienrichtungen verschiedener Pläne (Gemeinsamkeit des Fluchtpunktes, oder Richtungswechsel); die Mitwirkung der Wolkenzüge für Fortsetzung der Raumvorstellung noch hinter den Horizont (Endhorizont), ähnlich die erstaunliche Raumvertiefung, die kleine Durchblicke auf eine Ferne bewirken, deren Hauptfluchtlinien gegen die in Vor- und Mittelgrund vorherrschenden plötzlich Richtung wechseln, oder aber eine im Vorgrund eingeschlagene und dann verlassene Richtung wieder aufnehmen. *[Grosse Weite, ohne — die perspektivische Verkleinerung hervorhebenden — Ueberschneidungsmassen des Vordergrundes oder des Mittelgrundes und ohne Richtungswechsel von Fluchtlinien, wirkt nicht ihrer Wirklichkeit entsprechend perspektivisch.]* — Die geschickte Verwendung der Architektur im Bilde, seien deren Fluchtlinien um ihrer selbst willen benützt, oder dienen sie zur Herabdrückung, Milderung der Konstruktionsschärfe in anderen Dingen.

— Immer noch beharrt die Konstruktion bei der geraden Ansicht. Siehe den verfehlten Versuch schräger Ansicht in der Via Appia des Nicolas Poussin.

— Die Dekorationsmalereien der Barockzeit. Perspektivische Wirkung wird zum Gegenstand des Bildes. Padre Pozzi und seine handliche Konstruktionsweise. Die linea del taglio. Geistvolles Verfahren, Gewölbe in vollkommen geradlinig erscheinenden Quadratnetzen zu decken. Siehe Pozzis Traktat. — Unter Her-

beiziehung aller nur erdenklichen Mittel — (dieselben sind oft sehr ergötzlich anzusehen, z. B. wirkliche Aufmodellierung einzelner Teile der Form mit Stuck, Hinwegmodellierung von Stücken wirklicher architektonischer Gliederung, Vernichtung wirklicher Schlagschatten und Aufmalung anderer mit Farbe, Kunststücke der Schattenkonstruktion etc.) — gelingt die vollständige Hinwegtäuschung ihrer Gestalt und Ausdehnung des wirklichen Raumes.

* * *

Abschnitt III.

Die Grössenverhältnisse, deren allgemeine Bedeutung für die Charakteristik der Form und die Richtigkeit der Zeichnung. Ihre Anwendung auf die Einzelgestalt und auf die architektonische Anordnung der Komposition (Raumfüllung). Schöne Proportion. Die Gleichgewichtslehre.

Vorbemerkung: Die verschiedene Art des Grössenverhältnisses, in dem ein Körper als Ganzes zu anderen Ganzen und in dem die einzelnen Körperteile zu ihrem Ganzen sowohl, als unter sich stehen, hat an der Charakteristik der Körper wesentlichen Anteil. Ob wir im Bilde einen Gegenstand als gross, klein, breit oder hoch, aufrecht oder liegend anerkennen, hängt nicht sowohl von der realen Grösse, Breite etc. der nachgeahmten Wirklichkeit ab, als von den Grössenverhältnissen und ihrer Anordnung. Auch Eindrücke, wie die von schlank oder plump, leicht emporstrebend oder schwer und gedrückt, endlich von monotoner, oder wechselvoller Gliederung, werden zum Teil durch sie vermittelt. Der Künstler hat daher bei der Charakteristik der Formen genau auf sie zu achten. Sie können in seiner Hand eines der allerwirksamsten Kunstmittel werden, durch ihre richtige Verwendung täuscht er uns über die wirkliche räumliche Grösse seines Werkes und des gezierten Raumes hinweg und ebenso über die Schwere oder Leichtigkeit seines Materials. — Dies ist der allgemeinste Sinn der Grössenverhältnisse.

— Es eignet ihnen aber ausserdem noch, dass sie eine kräftige Wirkung auf das Wohlempfinden des Auges und auf das Schönheitsgefühl im allgemeinen äussern können.

II. Teil.

Es wird notwendig sein, die Vorstellung von dem Wege und dem Interesse der hier in Vorschlag gebrachten Forschung durch ein konkretes Beispiel zu beleben. Sei zu diesem Behuf die allmähliche Entwickelung der Renaissancemalerei in ihren technischen Ausdrucksmitteln als Objekt der Forschung vorausgesetzt.

Unternimmt es der Verfasser, aus dem geringen und unzusammenhängenden Erwerb seines Nachdenkens über diesen ausgedehnten Gegenstand Gesichtspunkte zusammenzustellen, die ihm bei seinem eigenen Studium als verfolgenswert erschienen, so weiss er sehr wohl, dass ein solcher Versuch ein wirklich befolgbares Programm nicht vorstellen könne. Ein solches vorzuzeichnen, kann nur den vereinten und geschulten Kraft und Einsicht vieler gelingen.

Vorbemerkung: Die verschiedenen technischen Hilfsmittel der Malerei stellen die Abschnitte dieses Planes dar. Da sie alle zu einem Ganzen, dem Kunstwerk, zusammenfliessen, folglich viele Berührungspunkte haben und sich in ihrer Entwickelung wechselseitig beeinflussen, so sind diese Berührungspunkte und Wechselwirkungen in den Abschnitten bestimmt ins Auge zu fassen.

Die Forschungsmethode besteht: in der Vergleichung des nach Kräften vollständig zu erhebenden und nach einem festen, nicht nur chronologischen Plane zu durchforschenden Schriftmaterials in sich und mit den gesicherten Kunstwerken, welche gleichfalls unter sich verglichen werden; in Vergleichung des Entwickelten und Vielseitigen mit dem Unentwickelten und weniger Vielseitigen; in der eingehenden Beleuchtung des Nutzens, den die Darstellung aus der Mittelverwendung zog, an einzelnen Werken.

Besondere vorauszusetzende Vorkenntnisse sind: Bekanntschaft mit Kunsttechnischem, mit Geometrie, Optik und anderen physikalischen Gebieten, mit Anatomie und Physiologie des Menschen. Ein Beirat von Künstlern, Mathematikern und Naturforschern wird erforderlich sein.

Die im Stoff selbst liegenden Schwierigkeiten sind etwa

folgende: Schriften und Werke decken sich nur unvollständig. Die Fälle, in denen wir so glücklich sind, Schrift und Werk des nämlichen Urhebers miteinander vergleichen zu können sind äusserst selten. Gewöhnlich müssen wir uns schon glücklich schätzen, wenn Werke und Schriften verschiedener Autoren in Entstehungszeit und -ort, sowie in ihrer Entwickelungsstufe und -richtung einander nur nahegerückt sind. — In den einzelnen Schriften findet sich der Stoff weder überall in der gleichen Gebietsausdehnung behandelt, noch ist seinen Einzelgebieten immer die gleiche Ausführlichkeit gewidmet. Ueber einige Darstellungsmittel liegen die Mitteilungen bruchstückweise durch verschiedene Schriften hin zerstreut und ihre Zusammenfügung wird nicht alle Lücken zu füllen vermögen; manches ist überall nur sehr skizzenhaft behandelt und für anderes fehlt uns dessen theoretische Erleuchtung gänzlich. Um so aufmerksamer müssen die Werke untersucht werden, und es ist dies gerade kein Unglück. Aber auch hier wird sich finden, dass manches nur in wenigen Meisterwerken zum vollen Bewusstsein des Ausdrucks kam, während wieder anderes leichter an nicht vollständig gelungenen Versuchen oder an unvollendeten Werken erkannt wird. In den verschiedenen Werken des nämlichen Künstlers sogar, werden sich sehr verschiedene Objekte der Untersuchung darbieten und in sehr verschiedenen Graden der Ausbildung. Oft wird, da in allen menschlichen Dingen die Erkenntnis sich nur langsam ihren Weg bahnt, frühzeitig Angeregtes von seiner Zeitgenossenschaft vernachlässigt und erst spät, — in bisweilen sehr verstecktem Zusammenhange mit seinem Ursprunge, — wieder lebhaft aufgenommen und seiner Vollendung zugeführt erscheinen. — Wo Werke aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang mit der Umgebung, der sie dienten, herausgerissen sind, ist die Erkenntnis besonders erschwert, und es muss Analoges an seiner Stelle Erhaltenes zu Rate gezogen werden.

Ueberall sind die Einflüsse, welche die Entwickelung der Architektur und Skulptur geübt hat, zu berücksichtigen.

* * *

ANDEUTUNGSPUNKTE FUER DEN **VERSUCH DER AUFSTELLUNG EINES PLANES** ZUR ERFORSCHUNG DER RENAISSANCE IN BEZUG AUF DIE HERANBILDUNG UND VERWENDUNG DER MALERISCHEN DARSTELLUNGSMITTEL.[1]

Abschnitt I.

Das malerische Zeichnen, dessen Begriff als Projektion der runden Erscheinung und ihres Umrisses auf die Fläche; seine Verwendung als Ausdruck künstlerischer Anschauungen und Absicht; sein technisches Material und dessen Handhabung.

Bei Giotto und seiner Schule ist die Auffassung der Zeichnung als Projektion der runden Körpererscheinung auf die Fläche noch nicht zum klaren Bewusstsein gekommen. Man bedient sich des Zeichnens, ohne weiteres Nachdenken, als des überkommenen einfachsten Ausdrucksmittels des künstlerischen Denkens, das sich vorläufig mehr auf den geistigen Inhalt des Gegenstandes, als mit Vollendung der Darstellungsform beschäftigt.

Der Schüler erlernt es in der Werkstatt des Meisters durch Nachahmung ihm von diesem hingestellter Vorbilder, sowohl was den Umriss als was die Rundung nach konventionell feststehenden Regeln der Licht- und Schattengebung angeht. (Siehe Cennінis gute Art der Zeichnung und Modellierung.) Daher Manier neben Naivetät. — Da die Formgebung es nicht mit ihrer eigenen Vollendung zu tun hat, so hat das Naturstudium geringen Anteil an ihr. Giottos Natürlichkeit bezieht sich nur auf die lebendigere Auffassung und Anordnung des Vorganges und auf den Ausdruck und die Richtung der Gebärde im allgemeinen, aber nicht auf genauere Charakterisierung der Einzelformen. — Mangel klarer Vorstellung vom vertieften Raum, aber erwachte Aufmerksamkeit darauf. Mangelhafte Vorstellung vom Rundsein der Gestalt und bei lebhafter Bewegung der Gebärde Beharren bei der Wahl ein-

---

[1] *«Malerisch» hier und fernerhin im strengsten Wortsinn: der Malerei angehörig.*

fachster Ansichtspunkte. *[Stellung des Beschauers zur Gestalt, oder dieser zu ihm, wonach sich die Ansicht — ob Profil, en face etc. — bestimmt.]*

Ausserordentlich feiner Sinn betätigt sich in der technischen Manipulation. Siehe Cennini: Zeichnen mit scharfem Stift (sauberster Kontur) auf hellem Grund- und Mittelton, mit weichem Material auf Mittelton (Lichthöhen), Zeichnen mit spitzem nnd Modellieren mit stumpfem Pinsel in Tempera und Fresko (einfarbige Chiaroscuri). Von den Grundsätzen dieser verständigen Manipulationsweise ist die Renaissance bis zu ihrer höchsten Blüte niemals abgewichen und dieselbe wieder hervorzuziehen, wäre auch für uns empfehlenswert.

Die in Beziehung auf Formgebung vorauseilende Skulptur und die von ihr empfangene Anregung. — Leone Battista Alberti. — Vollständige Klarstellung des Begriffs vom Zeichnen als Projektion der runden Erscheinung auf die Fläche an der Hand geometrischer Vorstellungen und Regeln. Das senkrechte Quadratnetz als Massstab der Linienrichtungen des Umrisses und der Grössenverhältnisse zugleich; Erleichterung des Zeichnens nach dem Leben und ihre günstigen Folgen (Richtigkeit und Charakteristik des Umrisses sowie Grössenverhältnisse, Vermannigfaltigung der Formenvorstellung) und erste Anfänge der Gleichgewichtslehre vermöge des Quadratnetzes.

Die malerische Perspektivlehre, Alberti, Uccello. Deren Folgen für die Vorstellung vom Raum. — Sofortige exakte Verwendung der einfachen Konstruktionsregeln im Bilde, (der perspektivische Massstab auf der Grundfläche) und infolge derselben klare Auffassung der Form, als eines seinen Umriss nach Standort und Wendung im freien Raum Verändernden. Mannigfaltigkeit (Freude an derselben) in der Wahl der Ansichten, Verkürzungen (Uccello).

— Durch die Richtung auf Naturstudium Verbesserung der Form der Gebärde (Fiesole, menschliches Antlitz). Durch die verbesserte Vorstellung vom Runden Fortschritt der Licht- und Schattengebung vom überkommenen Brauch zu eigenen Versuchen (Masaccio).

— Die empirische Naturalistik der Deutschen; Schärfung des Auges an grösster Mannigfaltigkeit der Naturobjekte.

— Die Verinnerlichung des Naturalismus bei den Italienern durch die anatomischen Studien. Vorzüglichkeit der Methode, den Umriss des Ganzen aus den einzelnen Teilen (Organismus) herzuleiten. (Verfeinerung des Richtigsehens.)

— Bewegung und Wendung der Figur um der mannigfaltigeren und vollkommeneren Darstellung der Form an sich willen. (Buonarotti.)

— Lionardo da Vinci und seine Lehre. Zusammenfassen vieler Mittel, immer an der Hand der exakten Methode (Quadratnetz, Senkel. Neu von Lionardo: Wertlegen auf Uebung des Gedächtnisses, Winkelbestimmung der Linienrichtungen des Konturs dem Gedächtnis eingeprägt, messende Anatomie, Statik). Der konstruktive Aufbau der Gestalt aus den anatomischen Kenntnissen, (siehe Handzeichnungen des Lionardo, Michelangelo, Rafael).

— Versuche schöner Proportion, an der Hand des genauen Ausmessens der Natur, sowohl als der Antike. Die schöne Zeichnungsart und die Normalgestalt. — Höchste Ausbildung der Licht- und Schattenlehre, (Lionardo, Trattato, die Versuche über günstigste Beleuchtungsart und die dabei angewandte mathematische Methode). — Vortreffliche Beherrschung des technischen Materials, (siehe Lionardos und Dürers Handzeichnungen). Materialbestand: heller und Mittelton, Stift, Feder, Kreide, Rötel, Tusche und Weiss (Pinselauftrag).

— Verfall der aus der Mannigfaltigkeit der Natur schöpfenden schönen Zeichnungsart in den Schulmanierismus (Vasari, Salviati). — Bevorzugung breiter, konventionsmässig „malerischer“ Wirkung (breite, allgemeine Licht- und Schattenmasse) auf Kosten des strengen Konturs und der verschmolzenen und detaillierten Formenmodellierung, (Lanfranco), manieristische Technik. — Der Manierismus der Naturalisten; verarmende Anschauung.

* * *

Abschnitt II.

Die malerische Perspektive. Die Erfindung der malerischen Perspektive ist eine freie und Haupttat der Renaissance. Die erste Absicht auf Darstellung der Raumvertiefung in Giottos veränderter Anordnungsweise auftretend. Das unsichere

und rein der Anschauung verdankte perspektivische Gefühl bei den Malern des vierzehnten Jahrhunderts. — Die Versuche, die perspektivische Verjüngung mit der damaligen Praxis der Proportionenschönheit in Einklang zu setzen, einfache und beliebte Proportionsrhythmen als perspektivische Massstäbe anzunehmen (siehe die Widerlegung dieses Irrtums bei Alberti).

Die wissenschaftliche Ergründung der perspektivischen Erscheinungen. Die Pyramide der Sehstrahlen und die nach Belieben in sie eingeschobene Basis (die Durchschneidungsfläche, Bildfläche). Alberti, dessen Verkehr mit der zeitgenössischenWissenschaft. Uccellos Praxis. — Die Freude an der gewonnenen Vorstellung spricht sich in der Folge in technischen Schriften der Renaissance wiederholt aus. — Die noch obwaltende Unklarheit über die Wirkungen verschiedener Distanz. — Das Genügen an den primitivsten Konstruktionsregeln für die sogenannte gerade perspektivische Ansicht. *[Diese ist für die auf monumental architektonische Umgebung berechnete Malerei die natürlichste. Erst spätes Raffinement und die Staffeleimalerei entwickelten die sogenannte schräge Ansicht.]* — Das Konstruieren aus Grund- und Aufriss und seine Vorzüge, genaues sich Rechenschaftgeben von der Form. — Die sofortige exakte Verwendung der einfachen Regeln; der Bildkomposition geht die Anfertigung eines perspektivischen Massstabes auf der Grundfläche voraus (Alberti). Die Horizonthöhe gleich der Augenhöhe der Figuren. — Rücksicht auf den monumentalen Zweck der Malerei, der Augenpunkt wird der guten architektonischen Anordnung halber in die Mitte, oder derselben nahe, oder auf eine andre deutlich proportionale Stelle der Horizontlinie gelegt. — Die Anordnung der Bildmassen wird vorläufig noch nicht von dem Trieb zu schlagenden Wirkungen der Raumvertiefung beherrscht. (Den Legendenbildern fehlt die einheitliche perspektivische Idee.)

— Steigende Vorliebe für Architektur im Bilde, als tauglichste Vermittlerin der perspektivischen Vertiefung. Die Vorstellung von der einheitlichen perspektivischen Idee, zu deren Ausdruck alle Hauptelemente der Komposition mitwirken, kommt allmählich zum Bewusstsein. Glanzpunkte des ersten Gelingens: Lionardos Abendmahl. Peruginos Petri Schlüsselamt (Capella Sistina), das Sposalizio.

— Lionardos intensives Nachdenken über die Perspektive (er dringt bis zur Erkennung des stereoskopischen Sehens vor). Er findet empirisch den Fall, in dem Proportionalität (deutliche) und perspektivische Verjüngung zusammentreffen, (die perspektivische Wiederholung der Distanz zwischen Grundlinie und Horizont) vermag aber die Regel nicht zu präzisieren. — Seine Beweisführung gegen den Kolossalmassstab und die Lebensgrösse hinter der Umrahmung. — Seine Anweisung für die perspektivische Projektion auf gekrümmte und geneigte Flächen (Gewölbe, Strebewände) mittels der linea del taglio. — Begünstigung der einheitlichen perspektivischen Idee durch die Vereinfachung und Zusammenziehung des Bildraums im Clairobscur. — Einfluss der Perspektive auf die Vorstellung vom Runden, der sich in der Licht- und Schattengebung (Modellierung) und vom Entfernten, der sich in der Farbengebung (Luftperspektive) äussert.

— Steigende Virtuosität in Beherrschung aller Vorteile. Das genaue Rechenschaftgeben von der geometrischen Lage (höheren oder niederen) verschiedener Pläne (Rafael, Predigt von Korinth) und das Zeigen der Fusspunkte überschnittener und teilweise verdeckter Gruppen und Gegenstände. — Absichtliche Wahl zweier Horizonte und Augenpunkte wo, wie z. B. in der Darstellung breiter, aber gering vertiefter Räume durch Verfolgung einheitlicher Konstruktion Verzerrung entstehen würde. (Vergleiche Dürers Hieronymus im Gehäus, wo die Folgen zu kurzer Distanz zum Vorschein kommen.) — Die Anpassung der Bildperspektive an die Fluchtlinien der wirklichen Architektur des gezierten Raumes. Lionardo über die Wahl der Horizonthöhe für Bilder, die einen hohen Standort haben. Realistik der perspektivischen Anordnung in Mantegna und Correggios Kuppelbildern. — Rafaels vermittelndes Verfahren: Stanzen, die zur Bildperspektive hinüberleitenden Fluchtlinien der gemalten architektonischen Einrahmung. Die eminente Virtuosität der Venetianer im Verteilen der perspektivischen Anordnung. Ihre Vorliebe für luxuriöse Verwendung reichstgegliederter und phantastischer Architektur in grossen Figurenbildern. Ihre pikante Anordnung des Augenpunktes nahe zur Bildumrahmung, ja ausserhalb derselben, besonders bei schmalen Bildformaten. Diese Anordnung bewirkt eine Erweiterung des vergönnten Bildraums. Sie erweckt, besonders bei Wand- oder

Plafondbildern, die in eine wirkliche Architektur einkomponiert sind, die Vorstellung, als sähen wir in dem Bilde und seiner perspektivischen Ausdehnung, (die wir zwischen Pilastern, Umrahmungen oder sonstigen Gliederungen der wirklichen Architektur hindurch erblicken), nur einen kleinen Teil des idealen Raums, in dem die Bildhandlung vor sich geht; als setze sich dieser Raum hinter der wirklichen Architektur und deren nun scharf betonter Regelmässigkeit und Einschränkung noch weit ins zufällige und unendliche fort, wohin zu folgen die Umrahmung unserem Auge verwehrt.

— Anwendung der Perspektive auf die menschliche Einzelgestalt. Verkürzungen und die steigende Vorliebe für dieselben. Michelangelo, Mantegna, Correggio. Des ersteren Unvermögen, der allgemeinen malerischen Vertiefung des Raums zu dienen. (Die Nachteile der von ihm begonnenen Kolossalmalerei für die perspektivische Wirkung der Bilder sowohl als des gezierten Raums; siehe die perspektivische Verwirrung im jüngsten Gericht und den zu grossen Massstab der oberen Figuren.) — Rafaels Musterleistungen in der Farnesina (Zwickelbilder zur Geschichte der Psyche); hier ist selbst im engsten und ungünstigsten Bildformat, ohne Hilfe irgend welcher sichtbarer Fluchtlinien, ja ohne sichtbare Fusspunkte der Eindruck freier Räumlichkeit bloss der scharf betonten perspektivischen Richtigkeit der Gestalten in sich und in ihrer Gruppierung in meisterhafter Weise überlassen. (Bei Betrachtung dieser Bilder darauf zu achten, wie sowohl korrespondierende Gliedmassen der Einzelgestalt als auch in gegenseitiger Beziehung stehende verschiedener Figuren (z. B. gestikulierende Hände) als Träger der Raumvertiefung benützt sind).

— 1600. — Die meisterhafte Verwendung der Perspektive in den Landschaften der beiden Poussin und des Claude Lorrain. Die sichere Haltung, welche die Bilder derselben verdanken. Einrichtung und Anordnung der Hauptmassen zu Gunsten der perspektivischen Wirkung. Die Berührung des Nächststehenden mit dem Entferntesten. Stofflich gleichbedeutende Gegenstände des Bildinhaltes in perspektivischen Rapport gebracht (z. B. Baumgrössen des Vordergrundes im Hintergrund beibehalten und regelmässig perspektivisch verjüngt; sie wirken fast so deutlich, wie architektonische Glieder). Freistehende Gruppen wie Versatzstücke wirkend. Die

scharfe Betonung der perspektivischen Hauptrichtung im Bilde; deren Unterstützung durch den Lichteffekt, (Betonung des Augenpunktes durch denselben, oder Ablauf der Helligkeit von vorn nach rückwärts zu u. a.), die Luftperspektive und die Lokalfarbengebung (Rapport vor- und zurückgehender, oder auch komplementärer Farben auf leicht fühlbarer Fluchtlinie).

— Das Verstecken der Konstruktion. Springen auf der Fluchtlinie, die, über selbst unregelmässige Pläne hinstreifend, nur durch die helle Betonung einiger, auf ihr vorkommender, Gegenstände fühlbar gemacht wird. Die Ablenkung der Aufmerksamkeit von der wirklich zur Konstruktion benützten Stelle des Horizonts auf eine andere, für die Konstruktion gleichgültige, durch Interessantmachung der unwichtigen. (Siehe das schöne Beispiel im Polyphem des Nikolas Poussin, wo die reizende Aussicht rechts aufs Meer in dieser Weise dient.) — Die gegenseitige Unterstützung oder Betonung perspektivischer Linienrichtungen verschiedener Pläne (Gemeinsamkeit des Fluchtpunktes, oder Richtungswechsel); die Mitwirkung der Wolkenzüge für Fortsetzung der Raumvorstellung noch hinter den Horizont (Endhorizont), ähnlich die erstaunliche Raumvertiefung, die kleine Durchblicke auf eine Ferne bewirken, deren Hauptfluchtlinien gegen die in Vor- und Mittelgrund vorherrschenden plötzlich Richtung wechseln, oder aber eine im Vorgrund eingeschlagene und dann verlassene Richtung wieder aufnehmen. *[Grosse Weite, ohne — die perspektivische Verkleinerung hervorhebenden — Ueberschneidungsmassen des Vordergrundes oder des Mittelgrundes und ohne Richtungswechsel von Fluchtlinien, wirkt nicht ihrer Wirklichkeit entsprechend perspektivisch.]* — Die geschickte Verwendung der Architektur im Bilde, seien deren Fluchtlinien um ihrer selbst willen benützt, oder dienen sie zur Herabdrückung, Milderung der Konstruktionsschärfe in anderen Dingen.

— Immer noch beharrt die Konstruktion bei der geraden Ansicht. Siehe den verfehlten Versuch schräger Ansicht in der Via Appia des Nicolas Poussin.

— Die Dekorationsmalereien der Barockzeit. Perspektivische Wirkung wird zum Gegenstand des Bildes. Padre Pozzi und seine handliche Konstruktionsweise. Die linea del taglio. Geistvolles Verfahren, Gewölbe in vollkommen geradlinig erscheinenden Quadratnetzen zu decken. Siehe Pozzis Traktat. — Unter Her-

beiziehung aller nur erdenklichen Mittel — (dieselben sind oft sehr ergötzlich anzusehen, z. B. wirkliche Aufmodellierung einzelner Teile der Form mit Stuck, Hinwegmodellierung von Stücken wirklicher architektonischer Gliederung, Vernichtung wirklicher Schlagschatten und Aufmalung anderer mit Farbe, Kunststücke der Schattenkonstruktion etc.) — gelingt die vollständige Hinwegtäuschung ihrer Gestalt und Ausdehnung des wirklichen Raumes.

* * *

Abschnitt III.

Die Grössenverhältnisse, deren allgemeine Bedeutung für die Charakteristik der Form und die Richtigkeit der Zeichnung. Ihre Anwendung auf die Einzelgestalt und auf die architektonische Anordnung der Komposition (Raumfüllung). Schöne Proportion. Die Gleichgewichtslehre.

Vorbemerkung: Die verschiedene Art des Grössenverhältnisses, in dem ein Körper als Ganzes zu anderen Ganzen und in dem die einzelnen Körperteile zu ihrem Ganzen sowohl, als unter sich stehen, hat an der Charakteristik der Körper wesentlichen Anteil. Ob wir im Bilde einen Gegenstand als gross, klein, breit oder hoch, aufrecht oder liegend anerkennen, hängt nicht sowohl von der realen Grösse, Breite etc. der nachgeahmten Wirklichkeit ab, als von den Grössenverhältnissen und ihrer Anordnung. Auch Eindrücke, wie die von schlank oder plump, leicht emporstrebend oder schwer und gedrückt, endlich von monotoner, oder wechselvoller Gliederung, werden zum Teil durch sie vermittelt. Der Künstler hat daher bei der Charakteristik der Formen genau auf sie zu achten. Sie können in seiner Hand eines der allerwirksamsten Kunstmittel werden, durch ihre richtige Verwendung täuscht er uns über die wirkliche räumliche Grösse seines Werkes und des gezierten Raumes hinweg und ebenso über die Schwere oder Leichtigkeit seines Materials. — Dies ist der allgemeinste Sinn der Grössenverhältnisse.

— Es eignet ihnen aber ausserdem noch, dass sie eine kräftige Wirkung auf das Wohlempfinden des Auges und auf das Schönheitsgefühl im allgemeinen äussern können.

Was nun die Fähigkeit des Auges angeht, das Massverhältnis von Grössen, seien diese nun untereinander gleiche oder ungleiche, genau zu bestimmen, so ist sie von Natur unvollkommen und bedarf einer sorgfältigen Erziehung. Dem Auge erscheint, infolge der Einrichtung und Lage seiner Bewegungsmuskeln, deren Kraftaufwand bei der Beurteilung von Höhe oder Breite eines Gegenstandes mit in Anschlag kommt, ein und dasselbe Mass in senkrechter Richtung grösser, als in wagerechter zu sein. Das Proportionenbestimmen auf Linienerstreckungen, wird also, ausser es kommen ihm besondere verdeutlichende Umstände zu Hilfe, vornehmlich nur in einer gleichmässig fortlaufenden Linienrichtung ausführbar sein. Auch hier lässt seine Exaktheit noch viel zu wünschen übrig.

Auf einer noch uneingeteilten Linienerstreckung eine grössere Anzahl gleicher Teile mit voller Sicherheit anzugeben, wird über das Vermögen auch des geübtesten Auges gehen. Es fällt schon schwer, über eine bereits vorgeschriebene Einteilung ohne Fehl zu entscheiden. Zum bedenklichsten Hindernis für die Beurteilung kann der Wechsel der Dicke, der Farbe, oder Helligkeit innerhalb des Linienverlaufes werden, ja das Urteil wird sich schon verwirren, wenn die Zahl der zu beurteilenden Masse nicht eine beschränkte bleibt, oder wenn die Teilungsgrenzen nicht gleichmässig scharf markiert sind. Die Einzelmasse selbst aber müssen, soll überhaupt von einer Bestimmung ihrer Verhältnisse die Rede sein, untereinander leicht messbar sein. [*Nur darf man nicht, wie viele tun, Grössenverhältnisse mit Zahlenverhältnissen verwechseln und glauben, kommensurable Zahlen ergäben, auf Grössen übertragen, immer gute Grössenverhältnisse. Mit Zahlen drückt man Grössenverhältnisse wohl begrifflich aus. Aber kommensurable Zahlenverhältnisse kommen für das räumliche Proportionengefühl des Auges nur dann in Betracht, wenn sie sehr einfache sind, d. h. wenn von zwei Zahlen die eine nicht übermässig vielmal in der anderen aufgeht, oder ein gemeinsamer Divisor nicht übermässig vielmal in beiden. — Das räumliche Proportionengefühl erkennt aber auch Verhältnisse an, die in Zahlen ausgedrückt, sogenannte irrationale Verhältnisse sind. Ein solches ist z. B. der goldne Schnitt. Eine Proportion mag überhaupt, in Zahlen ausgedrückt, heissen wie sie wolle, ja an und für sich dem Auge vollkommen undeutlich sein, wird sie mehrmals nacheinander wiederholt, so lernt das Auge sie anzuerkennen. Es muss die Bewegung, die es beim Sehen der ersten machte, mehrmals ausführen und wird so durch Gewöhnung mit ihr vertraut. Etwas Aehnliches mag auch beim goldnen Schnitt das Entscheidende sein. Denn nach*

Aussage der Physiologen wird ja ein Verhältnis auch dann wiedererkannt, wenn man es in einem andern Massstabe, grösser oder kleiner wiederholt. Dies ist beim goldnen Schnitt der Fall, es verhält sich hier der kleinere Teil zum grösseren, wie dieser zu etwas noch grösserem, nämlich zum Ganzen. Kommt aber der goldne Schnitt in den einzelnen Teilen eines grösseren Komplexes mehrmals nebeneinander zur Anwendung, so wird man dennoch auch hier auf eine gewisse Einfachheit und Regelmässigkeit zu halten haben. Die einzelnen Figuren, innerhalb deren er zur Ausführung kommt, werden hiedurch allein nur schwach in das Verhältnis der Proportionalität zueinander kommen. Sie müssen ausserdem als Ganze wirklich in leicht abzuschätzenden Massverhältnissen zueinander stehen, sei dies auch nur vermöge der Gewöhnung des Auges an die nämlichen sich mehrmals wiederholende Verhältnisbewegung und ganz dasselbe gilt für alle Fälle, überhaupt, in denen das Gefühl der Proportionalität durch Gewöhnung des Auges an den nämlichen Verhältnissprung erzeugt wird. In diesem Sinne ist der Ausdruck «leicht messbar» zu nehmen. Andrerseits aber kommen beim räumlichen Erkennen gar viele Elemente zu Hilfe, die mit Zahlenausdrücken gar nichts zu tun haben.]

Demnach muss der Maler alle Proportionen, die er in einem Bilde zur Geltung bringen will, mit Deutlichkeit ausstatten. Einige Hilfen der Deutlichkeit sind: Die nicht übermässige Wiederholung eines Masses auf einer Richtungslinie; die Zusammenstellung mehrerer Reihenfolgen in paralleler Erstreckung so zwar, dass die Teilpunkte der einen entweder auf Teilpunkte der anderen fallen, oder aufeinander entsprechende Stellen der Zwischenräume; Symmetrie, oder Bestimmtheit, Leichterkennbarkeit der Anordnung überhaupt. Ferner Aehnlichkeit der Begrenzungen; Gleichheit der Zwischenräume voneinander getrennter Proportionalgrössen; Gleichheit des Lichtgrades der Farbe, ja sogar der stofflichen Bedeutung. *[Die Breite eines Baumstammes z. B. wird leichter in ihrem Verhältnis zu der eines andern Stammes erkannt, als in dem zur Breite eines Mannes. — Beim griechischen Tempel sind sowohl die gleiche Form, Stofflichkeit und architektonische Bedeutung der Säulenschäfte Vehikel der Deutlichkeit, als die Gleichheit der Abstände.]*

Sollen Proportionen, die einer Oberflächen-Dimension angehören, mit einiger Leichtigkeit in die Augen fallen, so wird, in der Malerei wenigstens, eigentlich nur die wirkliche Ebene in Betracht kommen können, oder was das gleiche ist, die Durchschnittsfläche einer Wölbung oder sonstigen Nicht-Ebene. Sie muss sich in solcher Stellung zum Auge befinden, dass sie keine perspektivische Verjüngung erleidet. — Für die Malerei ist dieser

Umstand insofern ein beschränkender, als bei perspektivischer Verjüngung und stark betonter Modellierung runder Körper die Proportionalität nicht leicht zur Geltung kommt. — Die Umgrenzungslinien der Fläche dürfen auch keine vollständig unregelmässigen sein, wenigstens muss in ihren Ausladuugen eine gewisse Symmetrie vorherrschen, und am günstigsten für die Beurteilung verhalten sich deutliche Richtungsverhältnisse geometrischer Figuren, beziehungsweise Nicht-geometrisches, das ohne zu sehr abzuweichen, mit solchen umschrieben werden kann. Soll die Proportionalität zwischen Höhe und Breite zur Geltung kommen, so kann dies nur durch sehr wirksame Hilfsmittel erreicht werden. Entweder die Fläche ist durch Unterabteilungen wie mit einem Quadratnetz überzogen, oder sie ist in kleinere, ihrem Ganzen proportionale Flächen eingeteilt; diese werden dann am besten den Dienst tun, wenn ihre Schmalseiten auf die Breitseite der Hauptfläche gerichtet sind; oder es sind durch Hilfslinien die Schmalseite oder auch verständliche Masse derselben auf die Breitseite abzutragen. Solche Linien, Hilfslinien, brauchen nicht ganz ausgezogen zu sein. Wenn ihre Richtung nur über leichtkenntliche Verhältnis p u n k t e hingeht, oder auf solche hinweist, so vollführt das Auge, einmal angeregt, ihre ideale Ziehung von selbst. Analoges gilt für Verhältnisse kleinerer, in einer Hauptfläche enthaltener Unterabteilungen, untereinander und zur Hauptfläche. Sollen Flächen, die als Ganzes nebeneinanderstehen, proportionale Beziehungen deutlich aufweisen, so sind analoge Hilfsmittel nötig und zum mindesten müssen bei allen die Hauptproportionen in gemeinsamer, fortlaufender, oder paralleler Richtung angeordnet sein. Sind aber solche Hilfen vorhanden, so ist das Erkennen der Proportionalität bei Flächen fast leichter, als bei Linien und hält sich in schon ziemlich komplizierten Fällen noch deutlich.

In Bildern treten an die Stelle derartiger Unterabteilungen und Verhältnispunkte die dargestellten Gegenstände mit ihren Umrissen und Achsenrichtungen, Lokalfarben und Lichteffekten (Lichtfall). Durch ihre Anordnung muss also das Auge zur Ziehung seiner Hilfslinien veranlasst werden und hiebei darf es durch nichts Entgegenwirkendes, das ungeschickterweise zu stark betont wäre, abgelenkt werden. Alsdann wird ihm die allgemeine Proportionalität der Komposition fühlbar.

Wiederholt man eine Grösse mehrmals in fortlaufender Reihe, oder in bestimmten Zwischenräumen, oder stellt man eine Anzahl gleicher oder ungleicher Gruppen zu Gruppen zusammen und wiederholt diese ebenso, sei es nun in gleichmässiger Anordnung auf einer Reihe, oder um ein Zentrum symmetrisch geordnet, oder in überhaupt deutlicher Richtungsbeziehung zueinander, so bekommt das Auge den Eindruck von Rhythmus. — Gegenstände des Bildes, an denen solcher Rhythmus zur Verwendung kommen soll, müssen dem vorher Gesagten zufolge durch lokale Stellung, Richtung oder auch durch Farbe, Licht und substanzielle Bedeutung in deutlicher Beziehung zueinander stehen. Das Verhältnis zweier Grössen wirkt erst rhythmisch, wenn scharf betont ist, in welcher fasslichen Anzahl die eine Grösse in die andre aufgeht, oder wenn beide durch einen gemeinschaftlichen Rhythmus eingeteilt sind.

Der Charakter eines Rhythmus bestimmt sich nach der Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit, Zahl und Anordnung seiner Einzelgruppen. So gibt es leichte und schwere Rhythmen, Reichtum und Monotonie des Rhythmus und die Wahl derselben wird sich aus der Stimmung des Bildes und dem Formcharakter der auf ihm dargestellten Gegenstände ergeben müssen. Ist einmal ein passender Rhythmus angeschlagen, so darf man unmotivierter Weise nicht aus demselben herausfallen. Wer sich dies zu schulden kommen lässt, hätte besser daran getan, gar keinen anzuschlagen; so würde er das Auge, das er jetzt aus dem Takt bringt, gleichgültig gelassen haben. Wird aber durch Rhythmuswechsel ein Zweck erreicht, z. B. eine Betonung, ein Gegensatz, ein Ausklingen des Vorhergehenden, so ist er gefordert, so gut, wie im analogen Fall der Taktwechsel in der Musik.

Man hat der Regelmässigkeit sogenannter schöner Proportionen wohl einen höheren Wert für die bildende Kunst beigelegt, als dem Takt in der Musik zukommt, und glaubt sie mit der musikalischen Harmonie vergleichen zu können. Aber die sinnliche Harmonie des Kunstwerks liegt in weit umfangreicheren Bedingungen als im Einklang der Grössenverhältnisse. Dieser wendet sich an weiter nichts als an das Rhythmengefühl, ganz wie der Takt der Musik tut. Er ist denn auch dem Kunstwerk im edleren Sinne gerade so unentbehrlich, wie der Takt der Musik. [Nur

versteht sich von selbst, dass das Rhythmengefühl, mit Formvorstellungen in Verbindung gebracht, nicht ganz dasselbe empfindet, als in Verbindung mit Tonklängen. Man erkennt nur, dass das allgemeine Schönheitsgefühl bei beiden Vorstellungskreisen einander verwandte Ansprüche erhebt.] Wo das Auge Proportionsrhythmen gewahr wird, empfindet es ein eignes Wohlgefallen und zieht deutlich proportionierte Gegenstände solchen, die dies nicht sind, vor, auch ehe es sie genauer definiert. Nur ist das Auge für das Festhalten von Rhythmen weit ungeschickter als das Ohr, und so muss denn in der bildenden Kunst der Takt gleichsam viel deutlicher geschlagen werden als in der Musik.

Man hat auch vielfach nach einer schönsten Proportion gesucht. Dies ist eben so eitel, als wenn man nach einem schönsten Taktfall der Musik suchen würde. Was für die eine Absicht passt, kann für die nächste andere schon töricht sein. Das Auge mit seinem Bedürfnis der Beweglichkeit und seiner Lust zum Vergleichen kennt keine absolute Regel der Schönheit, sondern nur relativ Schönes.

Proportions-Rhythmen sollen sich nicht etwa von dem allgemeinen Sinn der Proportionen entfernen. Diesem Sinne gemäss helfen auch sie zur Charakteristik der Gegenstände auf Seite der räumlichen Ausdehnung. Indem der Künstler einen am Naturvorbild wahrgenommenen charakteristischen Proportionsrhythmus deutlich erfasst und darstellt, beschleunigt und verstärkt er dessen eigentümliche Wirkung auf das Schönheitsgefühl. Denn Bequemlichkeit des Erkennens ist schon eine Annehmlichkeit. Einem Gegenstand einen Proportions-Rhythmus aufdrücken zu wollen, der nicht zu seinem Verhältnischarakter passt, wäre ein grobes Versehen gegen die Richtigkeit. Allen Dingen gar den nämlichen aufzwingen, hiesse die Mannigfaltigkeit vernichten, die a u c h eine Forderung des Schönheitsgefühles ist. Da aber absoluter Mangel an Ordnung, Verworrenheit, der grösste Feind des Schönheitsgefühles ist, so wird sich an absolut Hässlichem ein erkennbarer Proportions-Rhythmus überhaupt gar nicht vorfinden. Stattet man es mit einem solchen aus, so hat man ihm einen Teil seiner Hässlichkeit genommen.

* * *

In der Anordnungsweise der Giottesken finden sich nur geringe Spuren proportionalen Verfahrens. Dass jedoch der von der Antike herstammende Grundsatz, ein gutes Kunstwerk könne der Proportionalität nicht entbehren, nicht vollständig aus dem Bewusstsein entschwunden war, beweisen des Cennini unvollkommene Andeutungen über die Proportionen der menschlichen Gestalt und das bei ihm erwähnte, der Komposition der Freskobilder vorausgehende Quadratnetz auf dem Rohbewurf. Und obgleich bei den meisten die Proportionalität der Figur in sich eine sehr unsichere blieb, viele sogar jene Einteilung der Wandfläche gar nicht für die Bildanordnung ausnützten (z. B. Spinello Aretino), so dienen doch die Bilder im allgemeinen nicht ungeschickt der Verzierung des architektonischen Raumes und schmiegen sich mit ihrer Anordnung und ihrem Massstab zuweilen glücklich den Proportionen desselben an. Waren doch einige von jenen Malern zugleich Architekten und kam doch das architektonische Ornament in den Bildern zu reichlicher Verwendung.

— Uebergewicht der Italiener in dieser Beziehung über die Deutschen, infolge der häufig gebotenen Gelegenheit zur Wandmalerei. —

— Zur Zeit Albertis ist ein helleres Bewusstsein wahrnehmbar; an der Hand des exakteren Zeichnens mit Hilfe des Quadratnetzes versucht ein nach bestimmten Grundlagen der Proportionslehre umschauendes Verfahren seine ersten Schritte zu tun. Das intensive Studium der menschlichen Formen geht auf Feststellung der natürlichen, charakteristischen Proportionen aus, und obgleich es vorläufig nur die Natürlichkeit und Richtigkeit im Auge hat, so werden seine Resultate doch, an Stelle der abstrakten und schwankenden, äusserlichen Regeln der bisherigen architektonischen Proportionenlehre, ein lebendiges Element für die Steigerung der Aufmerksamkeit. (Siehe die Fortschritte des Quattrocento in Beziehung auf Anordnungs- und Figurenproportionalität bei verschiedenen Schulen und die bestimmenden Einflüsse der zu Rate gezogenen menschlichen Gestalt (Charakter des Menschenschlags, sowie der berücksichtigten lokalen Architektur). — Die proportionale Anordnung wird begünstigt durch die helle Farbengebung der Bilder, welche noch nicht auf vollständige Aufhebung der Bildfläche ausgeht. Die Proportionalität der Gestalt gelangt

in Beziehung auf Charakteristik zur grössten Sicherheit durch den Beginn der anatomischen Studien (siehe Signorelli).

— Lionardos messende Anatomie, der Proportionen halber. — Das Ausmessen der nun in ihrer Natürlichkeit lebhaft verstandenen Antike. Die unter dem Einfluss antiker Proportion entstehende Idealgestalt wird durch die volle Aufmerksamkeit auf die charakteristische Proportion und durch die lebendige Verwendung derselben vor Schematismus bewahrt; (siehe Lionardos Trattato, die verschiedenen Lebensalter und die beiden Geschlechter, die Charaktere verschiedner Lebenskonstitution und ihre charakteristischen Proportionen; Albrecht Dürers geometrisches Schema, aus einer festgestellten Proportionalgestalt das Passende und Entsprechende für jede Körperkonstitution zu finden). — Die ausserordentliche Verschiedenheit der Ansichten über schöne Proportion (vergleiche die Italiener unter sich und mit A. Dürer) kein Schaden; das trotz seiner Unerfüllbarkeit (die in der Natur der Sache liegt) unermüdlich fortgesetzte Mühen um die schönste Proportion ruft die mannigfaltigste Uebung hervor, der doch viele glückliche Fälle der Schönheit gelingen. Das Erforschen der Natur auf ihre Proportionalität hin, wenn es auch nur zur Aufstellung allgemeinster, dehnbarer Grundsätze führt, belebt das Naturstudium nicht nur, sondern führt es auch zu immer grösserer Exaktheit; es dient zur Aufklärung des Schönheitsgefühls über das, was beim ersten Anblick angenehm erscheint und präzisiert und vermannigfaltigt so die Mittel des Ausdrucks. — Exaktheit des Messens (Dürers Messkunst, Lionardos Winkelmessung). — Vorrat von Erfahrungen (Lionardos Gedächtnisübungen). — Die (irrtümliche) Ableitung der Proportionsgesetze aus der griechischen Harmonielehre (Vitruv und das aristotelische Monochord) stösst auf den Vorteil einfacher Verhältnisse. — Die Mitwirkung des malerischen Effekts, Betonung der Verhältnisse durch Schatten und Licht (in meisterhafter Mässigung bei Rafael: Stanzen, die Poesie). *[Von Seite der Naturwissenschaft ist neuerdings das künstlerische Verfahren der Proportionenmessung am menschlichen Körper als ein unexaktes und in der Wahl der Begrenzungspunkte willkürliches bezeichnet worden. Ob dieser Vorwurf, der für nicht Wenige der allerdings sehr vielfachen und verschiedenartigen, künstlerischen Versuche gerecht sein mag, auch die von den grossen Meistern angestellten, — und diese sind doch wohl die eigentlich verantwortlichen, — mit Recht trifft, be-*

dürfte vielleicht erst einer näheren Untersuchung. — Insofern aber von Undeutlichkeit gewählter Proportionsgrenzen, d. h. von der Undeutlichkeit ihres Hervortretens am menschlichen Körper, gesprochen wird, hatten wohl die Urheber jenes Vorwurfs keine ganz genaue Vorstellung von der dem Künstler zu Gebote stehenden Mitteln der Verdeutlichung. Wer jemals auf den Einfall kam, die antike Venus von Milo unter solche Beleuchtung zu stellen, dass alle Ausladungen und Einbiegungen ihrer Modellation durch Licht und Schatten vollkommen zur Wirkung kamen, der überzeugte sich wohl, dass auch nicht der kleinste Zug des so überaus streng durchgeführten, regelmässigen Proportionsrhythmus, auf welchem diese Gestalt auferbaut ist, verloren ging, oder auch nur undeutlich geworden wäre. Wie viel grössere Mittel, als der Bildhauer, hat nun der Maler für ähnliche Zwecke zur Hand, da er ja schon die Beleuchtung im Bilde allein, stehe dieses, wo es auch wolle, nach seinem Gutdünken anordnet.]

Das Verhalten Michelangelos zur Proportionslehre; bevorzugte Lieblingsproportion auf Kosten der Mannigfaltigkeit der Charakteristik. — Die gefundene, octroyierte „Idealgestalt“ der Manieristen. Verarmung der Vorstellung von Proportionalität auf dieser Seite.

— Die Proportionenrhythmen in der Anordnung der Kompositionen. Die wachsende Anerkennung des Prinzips der Deutlichkeit in Mass und Linienrichtung. Die ursprüngliche Einfachheit proportionaler Probleme, Behandlung des Bildes als geometrisch einzuteilender Fläche, begünstigt durch die noch flache Farbengebung. Siehe die Versuche, sogar die perspektivische Verjüngung in das Gebiet der Proportionalität der Fläche hineinzuziehen, bei dem, von Alberti widerlegten, perspektivischen Verfahren und bei Lionardo (Abschnitt II, Perspektive). Die proportionale Anordnung bezieht sich meist symmetrisch auf einen Mittelpunkt, der oft auch zugleich der perspektivische Augenpunkt ist. — Wie für perspektivische Wirkungen werden auch für Proportionendeutlichkeit gern Architekturprospekte ausgebeutet. — Glänzende Beispiele klarer proportionaler Anordnung: Lionardos Abendmahl, Peruginos Petri Schlüsselamt, Rafaels Schule von Athen. — In allen diesen ist die Architektur im Bilde mit ihren deutlichen, sowohl Horizontal- als Vertikalproportionen zur wirksamsten Erklärung der Proportionalität der Figurengruppierung benützt; ebenso sind die vom Vorgrund ausgehenden perspektivischen Fluchtlinien und die perspektivische Verjüngung der architektonischen Gliederung verwendet. —

Beispiele von Rafaels Verfahren in einfachen und reicheren Problemen, seine deutliche Anordnung der Figurengruppen innerhalb regelmässiger geometrischer Figuren und in leicht fassbaren Linienrichtungen. 1) Heliodor (Stanzen). Der enge Proportionenrhythmus der Figuren links im Gegensatz zu dem auseinandergezogenen der Fliehenden rechts, jenseits des Intervalls zwischen beiden (spricht mit für die Charakteristik des Vorgangs). (Auszumessen.) 2) Die Schule von Athen, das grosse Meisterwerk der Proportionalität und eine Fundgrube für deren Studium. *[Prof. Brunn hat einen Versuch gemacht dieses Werk auszumessen. Derselbe geht nur nicht weit genug ins besondere, ist aber als ein vortrefflicher Anfang anzusehen.]* Siehe hier, ausser der vorhin erwähnten Mitwirkung der Perspektive und der Architektur, die lineare und geometrisch-figürliche Klarheit der Figurenanordnung in sich: In das langgestreckte und wechselvoll gegliederte Parallelogramm der Figurenmasse auf der Höhe der Treppe ist ein Dreieck eingeschoben, mit einer Spitze bis ganz nach vorn gekehrt; seine beiden andern Spitzen treffen mit dem Parallelogramm zusammen, links beim Alkibiades, rechts bei der auf den Pilastersockel gelehnten Gestalt; und auf diese Punkte ist durch die von oben einfallenden Pilasterlinien scharf hingewiesen. Ebenso beachtenswert ist die regelmässige geometrische Form der beiden das Hauptproblem einrahmenden Seitengruppen des Vorgrundes. (Genau auszumessen.) — Nicht ohne Hinweisung auf die in diesem Bilde zur Verwendung gekommenen Rhythmen mochte der Meister im Vorgrunde das Schema der griechischen Harmonielehre angebracht haben. — Für die Erläuterung der Proportionalität dieses Bildes dürfte der Karton der Brera in Mailand wichtig sein. Sicherlich hat dessen Quadrierung mehr zu bedeuten, als eine blosse Erleichterung der Uebertragung auf die Bildfläche, und wir sehen wohl in ihr eine Fortsetzung des alten, von Cennini erwähnten Verfahrens, die Fläche, bevor die Komposition begann, proportional einzuteilen. —

— Die proportional-harmonische Einfügung der Wandbilder in den vorhandenen architektonischen Raum. Rafaels Meisterschaft hierin; Schaffung der architektonischen Proportional-Gliederung des Raums in den Stanzen (Wandbilder und Decken). — Wo das gegebene Bildformat nicht in den gewählten Rhythmus

aufgeht, Wegschneidung eines Teiles durch Ausfüllung mit für die Komposition Gleichgültigem. — Häufig ist die Höhe der menschlichen Figuren als Modell für die allgemeine Proportionalität der Bildgegenstände angenommen.

— Michelangelo und seine geringere Befähigung für proportionale Anordnung der Komposition. (Jüngstes Gericht, die schwerlastende Proportion des oberen Teils. — Decke der Sixtina, die Verworrenheit des Gesamteindrucks aus Ursachen des oft wechselnden Massstabes im ähnlichstofflichen Bedeutenden.) Der erschwerende Einfluss perspektivischer Verkürzungen und kühner Ueberschneidungen.

— Die Einwirkungen des Clairobscurs auf die Proportionalität. Die vollständige Aufhebung des Flächenanscheins und die Teilung des Bildes in starke Lichter und Schatten dem Erkennen der Masse nicht günstig. Daher diejenigen, denen es auf Proportionalität des Gegenständlichen im Bilde ankommt, entweder die Begrenzungspunkte der proportionalen Erstreckungen um so schärfer betonen, oder die Raumvertiefung an der Hand deutlichster perspektivischer Konstruktion vor sich gehen lassen, oder drittens das Gegenständliche im Bilde in Wesentliches und Nebensächliches trennen und dem einen das Licht, dem andern den Schatten geben, (Correggio). Lionardos Abendmahl: Zeigen des Horizonts und Augenpunkts, regelmässiger Verlauf der Konstruktion des Fussbodens. Rafaels Poesie: Verlegung der sehr einfach betonten Proportionalität in durch mässige Schatten und Lichter gekennzeichnete, geneigte, senkrechte und wagrechte Flächen.

— Andre sehen von der Proportionalität im Gegenständlichen ab und verlegen sie in die Anordnung von Helligkeit und Dunkelheit überhaupt, oder in die Anordnung der Lokalfarben. (Tizian, oft keck in schräger Richtung über die Bildformen.)

Im ganzen vereinfacht die clairobscure Manier die Gliederung der proportionalen Anordnung. Bei vielen Bildern lässt sie dieselbe, auch wenn sie vorhanden ist, nicht zur Wirkung kommen; (Carracesken). — Je mehr das Clairobscur in seinen Exzessen die Ausdrucksweise des Staffeleibilds wird und die monumentale zur Staffeleimalerei herabdrückt, um so mehr erlöscht das Gefühl für proportionale Anordnung der Bildfläche. (Naturalisten. Spanier des 17. Jahrh.).

Aehnliches wie bei den Italienern findet sich auch bei den späteren Niederländern, je nachdem sie mehr Formen- oder Effektmaler sind. (Rubens im Gegensatz zu Rembrandt.) Nur sind sie, wie die nordischen Schulen im allgemeinen, auf Proportionalität weniger aufmerksam, als die Italiener, (siehe schon Dürers Klage hierüber). — Beachtenswert mit ihrer Ausnützung der Grössenverhältnisse sind die Landschaftsmaler römischer Schule des 17. Jahrh., unter ihnen besonders Nikolaus Poussin. Nicht nur dass er die landschaftlichen Einzelobjekte, als Bäume, Felsen, Terrainbildungen, überhaupt in ihrer inneren Gliederung als proportionale behandelt, er lässt auch, zur Erklärung der räumlichen Ausdehnung, Grössen des Vordergrundes im Mittel- und Hintergrunde unter deutlichen perspektivischen Fluchtlinien verjüngt sich wiederholen; hauptsächlich erstreckt er diese proportionale Beziehung der verschiedenen Pläne auf Stoffverwandtes, (auf Bäume zu Bäumen. Felsen zu Felsen, Menschen zu Menschen) und es verschafft seinen Bildern die Aufrechterhaltung derselben das Ansehen grosser und reichgegliederter Räumlichkeit. Auch beim Lichteffekt nimmt er nicht nur im allgemeinen darauf Rücksicht, dass Helligkeiten grösser wirken als Dunkelheiten; er hält auch seine zueinander proportionalen Baummassen in gleicher Dunkelheit, desgleichen die lichten Durchsichten in naheverwandter Helligkeit und bewirkt so, dass die Proportionalität dieser beiden Gegensätze, sowohl zueinander, als eines jeden in sich, leichter empfunden wird.

— Noch eine Eigentümlichkeit guter Schulen ist hier aufzuführen. Die Gegenstände des Bildes, die das Hauptinteresse in Anspruch nehmen, also vor allen die menschlichen Gestalten, sind meist durch ein vor dem Uebrigen hervorragendes Mass ausgezeichnet, ohne dass hiedurch der Grösseneindruck der Nebensachen geschmälert erschiene. So beträgt z. B. auf der Schule von Athen die Höhe der Architektur bis zum Gewölbeansatz knapp drei Mannshöhen, aber sie wirkt dennoch viel grösser. Aehnlich hat die Menschengestalt, wenn sie in freier Landschaft gezeigt wird, gegen die landschaftlichen Gegenstände ein grösseres Mass, als ihr, der Wirklichkeit nach, zukäme. — Es ist dies vielleicht nur ein unbewusster Zug der Alten, aber er ist jedenfalls in Uebereinstimmung mit der Natur des Sehens. Jedermann kann sich durch den Versuch überzeugen, dass er das, was er mit dem lebhafte-

sten Interesse betrachtet, grösser sieht, als es im Vergleich mit anderm wirklich ist; so z. B. das menschliche Antlitz grösser, als gleich grosse oder selbst grössere Blätter und Blumen der Umgebung. — Die Alten wussten überhaupt, dass nicht durch die Grösse der nachgeahmten Dinge im Bilde der Ausdruck von gross erzielt werde, sondern vielmehr durch die richtige Verwendung der Proportionen und ihrer Gegensätze, wie sie die Empfindung des Auges auffasst. Sie unterscheiden sich denn auch hier wieder vorteilhaft von dem modernen Realismus, der das Grosse um seiner Grösse willen malt, ohne den Anschein der Grösse erreichen zu können, und der, indem er die Dinge auf ihre reale Grösse hin ängstlich ausmisst, ohne den Wert, den sie für das Interesse haben, in Betracht zu ziehen, für das unbefangene Auge befremdend wirkt.

— Die knappe Raumfüllung der Alten ist der Aufmerksamkeit auf die Verhältnisse und deren geschickter Verwendung verdankt. Unnötige Leere neben den, das Interesse in Anspruch nehmenden Rhythmen, schwächt den Eindruck ab. Auf alten Bildern guter Schule steht die Leere zu dem mit Gestalt erfüllten Raum höchstens in einem hervorhebenden Verhältnis. Auch an der Statik nimmt die Grössenmessung Anteil, insofern die Ausladungen der Gliedmassen je nach ihrer Verteilung um die Achse des Gleichgewichts für Ruhe oder Bewegung entscheiden.

— Wieweit schliesslich die Absichten und die Ausspitzung der Proportionslehre gingen, können Lomazzos Trattato und die Proportionen des Vignola dartun, die wie förmliche Rechenexempel aussehen. *[Die Aufschlüsse über die Art und Weise der verschiedenen Meister müssen durch genaue Messungen an den Werken selbst erhoben werden. Kopieen und Photographien sind nicht zulässig, besonders die letzteren, weil sie den Farbeneffekt, auf den es hier mit ankommt, entstellen.]*

* * *

Abschnitt IV.

Die Richtungsverhältnisse. (Richtung der Körper-Umrisse, -Flächen und -Achsen. Pläne und Linien der Komposition.)

Vorbemerkung: Das Gebiet der Richtungsverhältnisse ist so vielfach und eng mit dem der Proportionen verknüpft, dass, wer sich in dem einen von beiden aufmerksam erweist, unmerklich in

das andre hinüber geleitet wird. Grössen und Richtungen haben das miteinander gemein, dass zu ihrer Erkennung die Bewegungsmuskeln des Auges mittätig werden.

— Nur ist das Auge für das Unterscheiden und genauere Bestimmen von Richtungen geschickter als für das von Grössen, es besitzt nämlich in sich selbst, und zwar in der Stellung über Kreuz seiner Bewegungsmuskeln für Richtungen einen festen Massstab, der ihm für Grössen fehlt. Die Senkrechte, welche aus der einfachsten Anstrengung des einen, und die Horizontale, die aus der einfachsten Bewegung des andern Muskelpaares resultieren, können als jederzeit bereit- und feststehende angesehen werden. In der Tat bestimmen wir denn auch mit Leichtigkeit vertikal und horizontal und sind, wo diese Richtungen verlangt werden, empfindlich für die geringste Abweichnng von ihrer Regelmässigkeit. — Ausser diesem Massstab des aufrechten rechtwinkligen Kreuzes besitzt das Auge noch einen andern, obwohl weit unbehülflicheren für die Beurteilung von Kurven in der regelmässig rotierenden Anstrengung aller seiner Bewegungsmuskeln der Reihe nach.

Ein Maler stellt auf der Bildebene die Form im Umriss dar. Nichts wird ihm so rasch dazu verhelfen die Wendungen dieser Umrisse und ihr Charakteristisches mit äusserster Feinheit darzustellen, als wenn er sein Auge beim Betrachten der Form zum fortwährenden Gebrauch seiner Richtungsmassstäbe erzieht.

Dem Umstand, dass unser Auge gleichsam im Besitz dieses rechtwinkligen Kreuzes ist, verdanken wir zum grossen Teil unser Gefühl vom Gleichgewicht der gesehenen Dinge. Die vollkommene Horizontale und Vertikale sind uns der Ausdruck des Festliegens und Feststehens. Die Statik zieht ihre Vertikale des Gleichgewichts und beweist nach dem Grade und der Art in welchen die Achsenrichtung des Körpers von ihr abweicht, die Lebhaftigkeit und den Charakter der Bewegung.

Das Gefühl für Gleichgewicht ist ein dominierendes in uns. Bilder dienen in der Regel zum Schmuck von Räumen, welchen der Ausdruck der Ruhe und Festigkeit eigen ist. So verlangen wir denn auch von Bildkompositionen der Regel nach, dass sie im Gleichgewicht seien und folglich das Richtungsverhältnis von Vertikal zu Horizontal in der Malerei eine wichtige Rolle spielen.

Auch wo in Kompositionen weder eine perspektivische Horizontlinie, noch eine horizontal gerichtete Grundfläche vorkommt, — wie z. B. bei in freier Luft schwebenden Figuren der Decken- und Lünettendekoration — und wo selbst die Umrahmung nicht im Verhältnis von horizontal zu vertikal vor sich geht, ziehen wir unwillkürlich unser Kreuz über die Bildfläche hin, sonst wäre es unter den vorliegenden Umständen nicht möglich, dass unser Gefühl vorkommenden Falles an solchen Kompositionen den Mangel an Gleichgewicht rügen würde.

— So erkennen wir denn diese leichtest bestimmbare Kombination als ein Grundverhältnis an, obgleich sie nicht überall sichtbar zur Verwendung kommt, und in der Mehrzahl der Fälle ist ein Bild hinsichtlich der Wirkung seines Richtungskomplexes gerettet, wenn diesem die energische Vermeidung von senkrecht und wagrecht Halt gibt. Ueberdem erklärt und verdeutlicht das Vorhandensein dieses Verhältnisses alle übrigen Richtungen, ja es zieht durch seine scharfe Erscheinung häufig genug das Auge von Mängeln ihrer Kombination ab.

Obgleich nun das Auge mit Leichtigkeit die geringsten Richtungsunterschiede bemerkt, so liebt es doch, in Richtungskomplexen Klarheit zu sehen. Am unruhigen und heftigen Wechsel vieler einander widersprechenden Richtungen verwirrt es sich, ja es hat auch an der Entzifferung eines Komplexes von geringen Abweichungen keine Freude, wenn dieselben nicht auf irgend ein gemeinsames Ziel hinweisen. Wo es neben solchen Komplexen einfach kombinierte gewahr wird, wendet es sich diesen mit Freude zu und ruht auf ihnen, die andern vergessend, aus.

Jede Richtung nun, die auf eine noch leere Bildfläche aufgetragen wird, findet schon eine fertige Kombination vor, mit der sie in Verbindung tritt, nämlich die der Umrahmungslinien und des Gleichgewichtskreuzes. So möchte also schon in einer Komposition von nur mässigem Formenreichtum Verwirrung entstehen, würden die Einzelformen nicht Hauptrichtungen untergeordnet, die sich zu der vorgefundenen Kombination, die wir in der Folge die Primitivkombination nennen wollen, in einem leicht fasslichen Verhältnis befände.

Dieses leichtfassliche Verhältnis kann in sehr mannigfaltiger Weise hergestellt werden. Die Hauptrichtungen der Komposition

können sich entweder zu denen der Primitivkombination parallel verhalten, (wie es schon überall von selbst der Fall ist, wo ein perspektivischer Horizont, eine Grundfläche und aufrechte Gestaltung im Bilde vorkommt), oder schräg, oder auch in diametralem Gegensatz, spreche sich dieser nun in gerader Linie oder als Kurve aus; sie können gemischte sein, indem ein Teil von ihnen sich der Primitivkombination anschliesst, ein anderer nicht; sie können ferner auf einen oder mehrere Punkte konzentrisch losgehen, sich in irgend welcher Art symmetrisch darum ordnen, oder aber von der Stelle ihres Ausgangs an ihren Weg isoliert verfolgen; wenn sie nur in irgend einer von diesen, oder von allen sonst nur denkbaren Möglichkeiten ihres Richtungsverhältnisses energisch und deutlich auftreten.

In Kompositionen von mässigem Gehalt an Gestalten oder Gegenständen werden die allgemeinen Richtungsverhältnisse der Komposition durch die Umrisse, Flächen- und Achsenrichtungen der Einzelgestalten vertreten. Bei figurenreichen Kompositionen mit vielen Plänen der Lokalität, haben vor allem diese letzteren in ihren Richtungsverhältnissen deutlich und solid zu sein, und die Figurengruppen werden am zweckmässigsten so eingerichtet, dass eine jede ideal mittelst einer leichtverständlichen Figur umschrieben werden kann. Jede von diesen Figuren gibt dann als Ganzes Umriss, Flächen- und Achsenrichtung her. Die Anordnung der Komposition im ganzen wiederholt dies vereinfachende Verfahren, und wie auch die Bedingungen der Lokalität und des Gegenstandes sein mögen, die Hauptpunkte fallen immer am besten ins Auge und stehen in der leichtest wahrnehmbaren Beziehung zueinander, wenn sie so angeordnet sind, dass sie, durch Linien miteinander verbunden, die Wende- und Hauptpunkte einer durch Deutlichkeit dominierenden, ja wohl gar regelmässigen geometrischen Figur bilden würden. Diese Figur sei dann entweder selbst gut im Gleichgewicht, oder sie sei in sichtbarer Weise durch die Gleichgewichtskombination des ganzen Bildes gestützt, oder von einem Anklang an diese durchzogen, sie stehe in klarem Verhältnis zur Umrahmung. Und wenn dann auch noch ihre Hauptpunkte Hauptstellen der Proportionalität der Fläche oder Umrahmung auszeichnen, und die Richtungen ihrer Umrisse oder auch die der Achse auf solche hinweisen, so wird der Eindruck der Gesamtkombination sicher ein vollkommen deutlicher und wohlgefälliger sein.

— Richtungen brauchen, wie schon in dem vorigen Abschnitt erwähnt ward, nicht vollkommen ausgezogen zu werden. Sind ihr Anfang und Ende und nur einige Punkte des Verlaufs deutlich, so ergänzt das Auge die Lücken. —

Richtungsverhältnisse und -unterschiede verlieren auch durch die Rundung der Körper und nach der Vertiefung des Raums hin nicht an Deutlichkeit. Ihr Horizontalmassstab ist hier durch die horizontalen Parallelen dargestellt, die sich durch ihren Zusammenlauf in einem gemeinsamen Fluchtpunkt kennzeichnen; der Vertikalmassstab bleibt unverändert. So können also auch hier infolge der Möglichkeit, Linienflächenrichtungen jeglicher Art zu charakterisieren, einfache und auf den ersten Blick verständliche Grundrichtungen der Disposition hergestellt werden.

Durch dieses klare Verhalten zur Primitivkombination sollen nun die Verhältnisse der Hauptrichtungen untereinander nicht beeinträchtigt werden. Denn mit ihrer Ruhe oder Bewegtheit sind sie ein Hauptelement der Charakteristik des bildlich dargestellten Vorgangs. Ferner wird durch sie auf das Hauptinteresse hingewiesen und kommt aufeinander Bezügliches in deutlichen Zusammenhang. Sie bewirken Enge oder Weite des Raums und können sogar für stoffliche Verschiedenheit bezeichnende Charaktere werden.

Ihre Hervorhebung gegen das Detail wird zumeist mit Hilfe des Kolorits und des Lichteffekts bewirkt, und zwar auf die Weise, dass der Effekt und die Modellierung der Einzelgestalten die der Gruppe nicht überwiegt und zerreisst. Auch die Hervorhebung von Richtung gegen Richtung wird häufig durch das Kolorit bewerkstelligt; ja es kommt oft vor, dass die Hauptrichtungen durch das Kolorit allein hergestellt werden, indem eine Folge von Lokalfarben oder der Lichtfall die Form, ohne sich um deren Richtung zu kümmern, quer überschneidet. Allein die Verlegung der Hauptrichtungen in die Anordnung der Formen macht immer die gediegenere Wirkung und das Kolorit kann dieselbe sehr wohl unterstützen. Es sei z. B. ein landschaftlicher oder architektonischer Plan energisch horizontal nach der Tiefe gerichtet; seine Farbe ist hell. Von der Seite herein tritt in linear-horizontaler Bewegungsrichtung, welche die Richtung des Planes rechtwinklig schneidet, eine Gruppe steilrechter Figuren; deren Farbe ist dunkel.

Dieses einfache und energisch hervorgehobene Richtungsverhältnis wird eine grosse Wirkung tun; seine Elemente sind durch Form und Farbe scharf getrennt. Es geht kein Moment der Gegensätzlichkeit verloren, die sprechenden Hauptrichtungen der räumlichen Ausdehnung sind in die Achsen- und Flächenrichtung der Hauptformen selbst verlegt.

Auch in den Zwischenräumen der steilrechten Figuren wird sogleich wieder die gegensätzliche Horizontalrichtung des Planes hervorkommen. Denke man sich hingegen einen Lichteffekt, in dem keine Form eine entschieden betonte Richtung zeigt. Hier wird also die Richtung des Lichts wohl fühlbar, aber nicht in gleichem Grade die des Raums; ja es kommt häufig vor, dass diese durch den Lichtfall verundeutlicht wird. Die Richtung des Lichtfalls ist nun wohl eine leichtverständliche, aber sie ist durch keinen sprechenden Gegensatz als Raumverhältnis betont, sondern bleibt nur ein Verhältnis der Bildfläche. Dieser Uebelstand tritt in vielen Clairobscur- und Stimmungsbildern hervor, in denen die Form nur den Vorwand eines Lichteffekts ist. Das Hauptelement der Richtungsverhältnisse bleibt die Form, durch welche die Richtung des Lichts erst als ein Verhältnis des vertieften Raums deutlich wird. — Dagegen geht es sehr wohl an, einen Lichtfall energisch mittelst einer Formrichtung zu durchschneiden: Wir haben zwei Parallelstreifen, der eine ist ein Lichtstrahl, der andere ein Schatten, sie gehen in schräger Richtung von einer Seite zur andern; wir durchschneiden sie mit einer aufrechten Figur; wo der Lichtstrahl ist, machen wir die Figur entschieden dunkel, vor dem Schattenstreif aber hell. Beide Richtungen, die des Lichtfalls und die der Figur, werden drastisch wirken, und ein einfaches, aber deutliches Raumverhältnis wird vorgestellt sein.

Dass Richtungen durch Unterbrechungen nicht verloren gehen, ward schon gesagt. Auch Verschiedenheit stofflicher Bedeutung und Unähnlichkeit der Form ist kein Hindernis für ihre deutliche Fortführung. — Das Uebergewicht einer Richtung über die andre kann durch längere Dauer, durch öftere Wiederholung, durch spezielle Berührung mit energischeren Gegensätzen bewirkt werden.

Für den Wohlklang von Richtungsverhältnissen lassen sich nur sehr allgemein Regeln aufstellen, und selbst diese werden

uns in konkreten Fällen der Anwendung im Stich lassen. Wenn vorhin gesagt wurde, das Auge liebe nicht Wirrwarr der Richtungen, so ist das allerdings passend für die Anordnung der Hauptrichtungen einer Komposition gesagt. Innerhalb der deutlichen Gruppenumgrenzungen kann aber ein Wirrwarr untereinander formverwandter Gegenstände eine sehr angenehme Wirkung tun. So ist z. B., der Wirrwarr einer feinsten Astverzweigung, oder kleiner Gräser und Pflanzen eine sehr ergötzliche Erscheinung, wenn er nur einem dominierenden ruhigen Gesamtumriss, oder einer solchen Gesamtform untergeordnet ist. Auch kann der Wirrwarr für den Ausdruck der Handlung eine Notwendigkeit sein.

Eines ist vielleicht überall zu beachten: Obwohl das Auge den Wirrwarr als Prinzip ebensowenig bei Richtungs-, wie bei Grössenverhältnissen liebt, so wird es doch bei den ersteren früher durch Wiederholungen gelangweilt, als bei Massen. Es mag dies daher kommen, dass es die Richtungen überhaupt schneller und schärfer erkennt. So erträgt und verlangt es denn auch grössere Abwechselung.

Wenn man aber vor Zeiten nach einer absolut schönsten Richtungskomposition suchte, und einer solchen auch heute noch hie und da auf die Spur zu kommen sucht, so beruht dies wohl auf einer irrtümlichen Auffassung des Schönheitssinnes. Wohl gibt es viele an sich schöne Richtungskompositionen, aber sie bleiben nicht unter allen Umständen schön. Wellenlinien sind an sich angenehme Formen, aber wer würde, sich nicht von der weichlichen Erscheinung eines Bildes abwenden, in dem sie allein den Platz behaupteten? — Wir sagen, spitzwinkelige und eckige Kombinationen seien widerwärtig, und dem ist so, wenn wir z. B. die Gestalt eines jungen blühenden Mädchens durch eckige Auffassung verunstaltet sehen. Steht aber daneben ein Stern gemalt, der viel schärfere Ecken zeigt, so finden wir diese hier am Platz und schön.

Es kommt vor, dass bei entstehendem Werk eine Richtung, die dem bereits vorhandenen Komplex neu hinzugefügt wird, unpassend und befremdlich aussieht. Sagen wir, sie durchschneide die vorgefundenen Richtungen zu jähe; sie könnte aber auch ebensogut zu unentschieden neben ihnen stehen. Der Mangelhaftigkeit beider Fälle kann die analoge Prozedur abhelfen: Wir

fertigen eine Wiederholung der Richtung an. Diese zwingt das Auge, seine Bewegung zu wiederholen. Im Falle, wo die Richtung zu schwach war, wird sie ihm hierdurch deutlicher. Im Falle, wo sie ihm zu schroff erschien, hat es sich in analoger Weise auch an diese Schroffheit gewöhnt, und das doppeltschroffe Verhältnis hat sich nun eine Geltung verschafft, die dem einfachen nicht zuerkannt wurde.

Dass die Horizontale Ruhe im Gleichgewicht ausspricht, die Vertikale Aufstreben, Ecken scharf, Kurven weich und schwellend wirken, braucht nicht angeführt zu werden. Ebenso weiss jeder, dass man ihre Wirkung sowohl durch Wiederholung, als Gegensatz verstärken kann. — Parallelen und konzentrische oder symmetrische Richtungen auf einen Mittelpunkt hin wirken leicht als Zusammengehöriges. Wiederholung in der Entfernung und in kleinem Massstabe wirkt Anklang etc.

Von Linien- und Richtungsrhythmen wird man in den Fällen sprechen können, in denen sich den Richtungsverhältnissen deutliche Massverhältnisse zugesellen, haften diese nun den Erstreckungen, Abständen oder Winkeln an. — Der günstige Eindruck, den die Verknüpfung beider Elemente hervorzubringen vermag, ist wohl die Ursache, dass man die Wirkung der Grössenverhältnisse mit jener der musikalischen Harmonie verglich.

Achsen- und Umrissrichtungen der Gestalt sollen vor allen Dingen naturgemäss und charakteristisch sein. Heftige Ueberschneidungen und perspektivische Verkürzungen machen uns Formen, die wir nicht so zu sehen gewöhnt sind, unverständlich und fremd.

Die Antike kannte für die Hervorbringung des Anscheins der Abgeschlossenheit in sich und der Grazie menschlicher Formen gewisse einfache Kunstgriffe. Häufig liegt bei antiken Statuen die Bewegungsachse des einen Ober- oder auch ganzen Arms mit der des gegenüberliegenden Beines parallel. Auch in entsprechenden Teilen der Gewänder ist Aehnliches durchgeführt. Dies gibt einen eigenen Anschein der Zusammengehörigkeit. — Auch ist oftmals bei schlanken, jugendlichen Gestalten in ruhiger, graziöser Stellung deutlich betont, dass die Anschwellung einer jeden Muskelpartie unter einem Gelenk durch die Richtung des Ablaufs eingeleitet wird, den die auf der entgegengesetzten Seite über dem Gelenk befindliche Muskelpartie nimmt. So entsteht in dem Um-

riss eines Beines, Armes oder ganzen Rumpfs ein eigentümliches Hinübergleiten der Richtung von der einen zur andern Seite. Man könnte zwei Wellenlinien ziehen, die sich im geschmeidigsten Dahinfliessen ineinander verflechten. — Bei gesunden schlanken Bäumen gewahrt man etwas Aehnliches. Der Schuss eines Astes ist durch eine kurze Stelle in der Richtung der gegenüberliegenden Seite des Stammes vorbereitet, und diese Vermittlung der neu hinzutretenden Richtung wirkt ungemein graziös.

* * *

Bei Giotto und seiner Schule geht die Ausbeutung der Richtungsverhältnisse meist in sehr einseitiger Absicht vor. Die Umgrenzung der Formen ist weder korrekt und charakteristisch, noch wohlgefällig. Sie wirkt oft steif und eckig. — Die Deutschen zeigen sich, infolge des bei ihnen früher beginnenden Naturstudiums, in dieser Hinsicht bedeutend überlegen. Auch durch Wohlgefälligkeit der allgemeinen Richtungsverhältnisse der Komposition zeichnen sie sich aus, da sie bei ruhigen Problemen verharren.

— Was bei Giotto bedeutsam in die Augen fällt, ist der energische Richtungsausdruck der ganzen Handlung und der Gebärde. In dieser Hinsicht hat er den Grund zu der ausserordentlichen Entwickelung der italienischen Kunst auch der Seite des Dramatischen hin gelegt; ja, er ist auf diesem Felde nur selten übertroffen worden.

— Albertis Quadratnetz und die wachsende Fähigkeit im Unterscheiden und Charakterisieren der Richtungen. — Bei Fiesole und seinem Schüler Benozzo Gozzoli feinen Sinn für Grazie des Umrisses; bei ersterem auch für charakteristische Richtung der Handlung (Capella Laurentiana im Vatikan). — Masaccios Aufmerksamkeit auf die Richtung der Flächen nach der Raumvertiefung (Rundung) hin. Betonung als senkrecht, geneigt und wagrecht durch die Beleuchtung. — Die Verfeinerung dieser Auffassungsweise durch das anatomische Wissen (Signorelli) und die Perspektive.

— Die klare Linien- und Flächenrichtung der ganzen Komposition um der Schönheit willen. Domenico Ghirlandajo.

— Lionardo da Vinci; dessen exakte Schülererziehung, (Uebung von Auge und Hand, Gedächtnisübungen), mit Zuhilfenahme des Quadratnetzes, des Senkels und der Winkelmessung. Bewegungsfähigkeit des menschlichen Körpers (Statik), Ergründung des äussersten Masses derselben, Wendungen des Umrisses, Achsenrichtungen der Ruhe und der Bewegungen, Verteilung der ruhenden oder bewegten Gliedmassen und ihrer Umrisse um die Gleichgewichtsachse. Parallelstellung der oberen zu den entgegengesetzten unteren Extremitäten, bei Bewegungen äusserste Feinheit in der Betonung der Flächenrichtungen und ihrer Ansätze vermöge der Licht- und Schattenlehre. Richtung des Lichtfalls, in direktem Licht und Reflex, mathematische Genauigkeit des Verfahrens. Der Zauber verschmolzener Modellierung und deren Einwirkung auf die Wohlgefälligkeit des Ausdrucks von Körperflächenrichtungen. —

Mässigkeit in Verwendung der anatomischen Schärfe. — Die Umrisse der Gewandung auf Form und Bewegung der Gestalt bezogen. — Der Nutzen geometrischer Vorstellungen für die Anordnungsrichtung und Wirkung der Räumlichkeit. (Das Abendmahl, dessen einfache Anordnung in sprechend horizontal und vertikal; die Rundung und Bewegung der menschlichen Gestalten durch die regelmässige Flächenhaftigkeit der architektonischen Umgebung. Die Ausnützung der Perspektive für Richtung der Flächen.) — Das Charakteristische in Ausladungen des Konturs und in der Richtungsachse die Bewegungen für die verschiedenen Lebensalter und für den Gebärdenausdruck. — Statik der Tiere. Die Spiralrichtung des Pflanzenwuchses.

Hohe Befähigung der Umbrier für Wohlklang der Richtungen, sowohl in der allgemeinen Anordnung, als in der Einzelgestalt betätigt. Mässigkeit des Richtungswechsels. Vorliebe für Charakteristik des Wohlgefälligen. Parallelismus in den Richtungsachsen menschlicher Gliedmassen um der Schönheit willen. Benützung scharfer Architekturlinien zur Herabstimmung scharfer Bewegungsachsen und Flächenbetonung der menschlichen Gestalt. — Vorzügliche Beispiele von Klarheit der Linien- und Flächenrichtung der Komposition: Peruginos und Rafaels Sposalizio, Peruginos Petri Schlüsselamt. Eine Kuppelform, die mit ihrer perspektivischen Rundung auf weitere Richtung des Raums nach der

Tiefe zu hinweist, krönt ein System senkrechter Richtungen. — Am Fuss des Baues grosse Horizontale, quer durchs ganze Bild, als Abschluss der perspektivischen Horizontalgrundfläche. Figurengruppen: Mittelfigur, Hauptachse senkrecht, im Sposalizio die beiden nächsten Figuren (Joseph und Maria) sanft zugeneigt, in Petri Schlüsselamt ist diese geneigte Richtung in den Arm des Christus und in die Figur des Petrus verlegt; die Seitengruppen sind je in eine Parallelogrammform eingeordnet. Die Ruhe des Vorgangs wird durch stark bewegte Figürchen des Hintergrundes noch fühlbarer gemacht. — Die Linienanordnung der Umbrier ist oft so sprechend und harmonisch, dass man fast glauben sollte, sie seien in der Lage gewesen, ihre Weise antiken Werken abzulauschen.

Rafael. 1. Die Schule von Athen: Klare perspektivische und geometrische Richtung des architektonischen Raums; System von horizontalen und vertikalen Parallelen, gekrönt von einer in dreifacher Wiederholung ausklingenden Halbkreisform. Anklänge an diese letztere in der Wölbung der Seitennischen; Anklang an die Bewegungen der menschlichen Figuren in den Statuen der Nischen. — In dieses regelmässige, ruhende Verhältnis, dessen Zentralpunkt zwischen den beiden Hauptfiguren der Komposition, Aristoteles und Plato, liegt, ist die Figurenkomposition in zwei Hauptrichtungen eingefügt; die Gruppen oben auf der Treppe bilden ein gegliedertes, die ganze Breite des Bildes einnehmendes Parallelogramm; in dieses ist ein, mit der einen Ecke nach vorn gekehrtes Dreieck eingeschoben; die beiden Eckgruppen sind in zwei einander ähnliche geometrische Formen einkomponiert, deren obere Begrenzungslinien die schrägen Seiten des mittleren Dreiecks begleiten und deren Fusslinien wieder horizontal sind; sie bilden nahezu wieder zwei rechtwinkelige Dreiecke. Die weiche Beweglichkeit der lebendigen Gestalten ist vortrefflich durch den Gegensatz der starren, auf sie einfallenden Architekturlinien hervorgehoben, das Eckige anderer durch dasselbe Mittel gemildert, so die eckige Bewegung des Diogenes durch den wiederholten Kontakt mit den scharfkantigen Linien der Treppe und die der vorderen Gestalt, an der Spitze des eingeschobenen Figurendreiecks, durch die scharfkantige Stellung des Sessels, auf den sie sich lehnt. — 2. Disputa del Sagramento. Grundfläche: wie bei dem vorigen eine vollkommene Horizontalfläche, auf der sich

in geringer Entfernung einige Stufen erheben, bei denen wieder die horizontale Richtung die stärkste Betonung hat; sie weist mit den Fluchtlinien ihres Pavimento auf den oben in der Mitte stehenden Altar hin. Die perspektivische Richtung der Kirchenväter auf den obersten Stufen gleich den Fluchtlinien des Altars; die Figuren auf den unteren Stufen treten auf beiden Seiten gleichmässig nach dem Bildrand zurück, und diese Gleichmässigkeit ist durch die Fluchtlinien des Pavimento scharf betont. Wiederum ebenso gleichmässig treten die Seitengruppen der Vordergrundsebene zurück, und dieses Verhältnis wird durch die architektonischen Schranken in den Ecken nochmals verstärkt. Auch die perspektivische Richtung dieser Eckfiguren sowohl, als der auf den unteren Stufen befindlichen, geht parallel mit den Fluchtlinien des Altars. Ueber diesem ausserordentlich regelmässigen Anordnungsverhältnis, dessen Symmetrie noch durch viele andre Züge verschärft wird, schwebt die Hälfte einer perspektivisch vertieften Kuppelform. Die in ihr befindlichen Gestalten bezeichnen durch ihren Standort verschiedene schalenförmig hintereinander liegende Pläne derselben. Die zunächst im Innern liegende Kuppelschale ist in ihrem untern Rande durch den Wolkensaum, der geradezu wie ein Gesims, wirkt, auf dem die Heiligen sitzen, sehr scharf bezeichnet. Die letzte Ausdehnung der Halbkuppelform nach der Tiefe hin bezeichnet der obere Engelchor; die konzentrischen Strahlen weisen auf die über der Bildumrahmung befindliche Höhe hin. Der Friedensbogen, in dessen Richtung die Bewegung der Maria und des Johannes aufgeht, verdeutlicht in verjüngtem Massstabe die ausserhalb der Bilder liegende Wölbung der Halbkuppel. Die Hauptvertikale des Bildes geht durch die Mitte von dessen geometrischer Fläche; auf ihr befinden sich die Monstranz und die drei göttlichen Personen. Obgleich sie sich auf verschiedenen perspektivischen Plänen befinden, erweckt doch die prägnante Richtung ihrer Anordnung sofort das Gefühl von ihrer Zusammengehörigkeit und lenkt den Blick auf sie, als die Achse des Ganzen. hin. Ohne irgendwelche Hilfe wirklicher Architekturlinien ist auch demnach für den oberen Teil, bloss durch die grosse Regelmässigkeit der Richtungslinien, die Vorstellung eines regelmässigen architektonischen Raums, der sich über das Untere hinwölbt, erweckt. 3. H e l i o d o r: Die Kuppelform der Mitte krönt ein

System von Senkrechten und Horizontalen; konzentrische Perspektive, Ruhe des Ausdrucks im Architektonischen. Die zusammengedrängte Figurengruppe links verharrt steilrecht, die rechte Figurengruppe in schräger Richtung, unruhig bewegt, hinausstrebend. Zwischen beiden ein leerer Raum, dessen Horizontalrichtung die Richtung des Fliehens betont. (Siehe hierüber Rumohr, Forschungen). 4. Attila: In der Gruppe des Papstes und seiner Begleiter, in einfachen Horizontal- und Vertikalachsen, positives Ruhen in sich selbst; Attila und seine Reiter in wildem, inkommensurabeln Wirrwarr der Richtungen; zu Häupten des Papstes, dessen Ruhe eine mächtige Wirkung verleihend, die dem Feind entgegenstrebende Richtung der Apostel. Alle Richtungen durch die Lokalfarbengebung begleitet. Steigerung der Form des geschmückten Raums durch die Richtung der Ausschmückung. Vergleiche die Totalität der Anordnungsrichtungen in den Rafaelischen Stanzen mit den weniger klaren der Deckenbilder in der sixtinischen Kapelle. Muster: Rafaels Capella Chigi, (Rom, Maria del popolo); *[Die Mosaikbilder.]* Sebastiano del Piombo, Geisselung Christi, (Rom, Pietro in Montorio). — Anschmiegen an das Bildformat. Siehe das reiche Richtungsproblem in der Anordnung des Rafaelischen Parnass. (Beleuchtet von Brunn.) — Ankämpfen gegen die Hauptrichtung des Bildformats. Schmale Höhenformate breiter erscheinen lassen, als sie sind, durch hohen Horizont und durch öfter wiederholte Vertikalrichtungen, oder auch durch Fluchtlinien, die auf einen ausserhalb des Rahmens liegenden Augenpunkt hinweisen; schmale Längenformate, um sie höher erscheinen zu lassen, in entgegengesetzter Weise behandelt. —

— Correggio. Grazie des Figurenkonturs gehoben durch architektonischen Gegensatz (Danae, Gallerie Borghese). Begleitung der Formrichtung durch den Effekt oder auch Anstossen des Effekts gegen die Formrichtung.

— Tizian begleitet oder kontrastiert die Richtungsverhältnisse der Formenkomposition durch Richtung sowohl des Licht- und Schatteneffekts, als auch der Lokalfarbenanordnung.

— Veronese. Richtungsreichtum, zuweilen Verwirrung, gehalten durch Architektur. Flimmernde Unruhe der Lüfte zum Zweck der verhältnismässigen Beruhigung des Uebrigen. — Im allgemeinen verlegen die Venetianer zweiter Reihe die Richtungs-

verhältnisse der Komposition gern aus den Formen in die Lokalfarben.

— Römische Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts. Glänzende Verwendung der Linien- und Flächenrichtungen. Die römische Campagna, mit ihren klaren Gegensätzen von horizontal und vertikal, (aus der Fläche plötzlich aufsteigende Felswände, senkrecht abfallende Ufer der Flüsse), und der ausserordentlichen Deutlichkeit und Einfachheit auch der geneigten Flächenkombinationen bietet ein treffliches Vorbild; ihre Richtungsverhältnisse täuschen über die Mässigkeit der wahren Grössen hinweg, im Gegensatz zu Alpenlandschaften, wo die ins Unendliche gehende Wiederholung steiler Richtungen, in Felsenspitzen und Tannenbäumen, dem Eindruck der realen Kolossalgrösse Eintrag tut und Monotonie der Erscheinung erzeugt. — Bei Poussin und Claude Lorrain kraftvolle Ueberschneidung der Formen in Mittelgrund und Ferne durch solche des Vordergrundes. Für die Deutlichkeit der überschnittenen Formen genügt, dass deren Richtungsanfang vor der Ueberschneidung deutlich gezeigt, und die Fortsetzung jenseits der Ueberschneidungsmasse ebenso deutlich wiedererkannt wird; wo innerhalb der Ueberschneidungsmasse Richtungsveränderungen der überschnittenen Form vor sich gehen, werden die Ansätze derselben in kleinen Lücken (Durchblicken) der Ueberschneidungsmasse gezeigt; so bei Richtungsveränderungen der Wolkenformen das Ende der anfänglichen Richtung und der Beginn der neuen, in ihrem Zusammenstoss etc. Die Wirkung dieses Verfahrens verhält sich für die Vorstellung von der Grösse der Räumlichkeit ähnlich wie das Enthüllen der perspektivischen Fusspunkte.

— Niederländische Landschaftsmaler; auch sie wirken in kleinen Bildformaten und in beschränkten Problemen der Räumlichkeit gross durch Klarheit und Einfachheit der Richtungsgegensätze.

— Rembrandt, niederländische Genremaler: vortreffliche Klarheit der Richtung des Licht- und Schatteneffekts.

— Barockzeit. Ueberladung mit Richtungsmotiven. Verkürzungen bis zur Verzerrung.

Ueber den Sinn von Richtungen, deren Veränderung, Wiederholung, Kreuzung etc. Siehe Sempers „Stil in den technischen und

tektonischen Künsten". Nur, dass das dort gesagte viele Vortreffliche und Anregende, auf die bildende Kunst angewandt, eine weit lebensvollere Bedeutung gewinnt als die der architektonischen Symbolik.

— Auch das in diesem Abschnitt angedeutete muss an den Werken selbst studiert und festgestellt werden.

* * *

Abschnitt V.

Hilfswissenschaften, Anatomie und Messkunst. Die Bekanntschaft mit der Antike; humanistische Bildung. Architektur und architektonisches Ornament.

a) *Osteologie* und Muskellehre. Beginn und Art des Studiums, dessen Fortbildung: Signorelli, Buonarotti, Lionardo. Leidenschaftliche Hervorkehrung des anatomischen Wissens bei den ersteren beiden. Buonarottis nahe Abstände aus Ursache des Deutlicherkennens der Form, die aus denselben resultierenden Ueberschneidungen, (Capella Sixtina). — Die Verbesserung der Formvorstellung und die Vermannigfaltigung der Bewegung und Gebärde. — Die Hervorhebung der einzelnen Teile und in deren Gefolge die stärkere Modellierung des ganzen Körpers, Clairobscur. — Die Loslösung von der Individualität des Modells und die Vorstellung von der normalen Menschengestalt: Buonarotti, Lionardo, Rafael. — Die Mässigung Lionardos und Rafaels, Vergleichung des anatomischen Organismus mit der lebendigen Natur, Zeichnen nach dem Leben unter genauer Zurateziehung des anatomischen Wissens. Charakteristik, Lionardo, Rafael. — Lionardos messende Anatomie und Statik. — Die wachsende Vorliebe für Nacktes verändert die Auffassung religiöser Gegenstände, Signorelli, Buonarotti. — Die Gewandung im Dienste der nackten Gestalt, Hervorhebung der Körperteile, durch welche die Hauptbewegungen ausgeführt werden, Begleitung der Bewegung, Gegensatz zu derselben; Freiheit und Breite der Gewandung. — Die Lust an mythologischen Gegenständen und das lebendige Verständnis der Antike; Rafael. — Die Vereinfachung der Lokalfarbenprobleme durch das Vorherrschen des Nackten; Sixtina,

Farnesina. — Die Lust an grossartigen Unternehmungen, die Riesenformate und die Kolossalmalerei (Sixtina); die veränderte Anordnungsweise in figurenreichen Kompositionen, die Auflösung des bestimmt gerichteten Raums ins Unendliche, Richtungslose, dessen Vertiefungselement die Verkürzung der menschlichen Gestalt wird (Buonarotti). —

Verfolgung der anatomischen Richtung bis in ihre Auswüchse. Die phantastische Verwebung der gemalten Gestalt mit der wirklichen Architektur bei den Barockmalern.

Allgemeine Vergleichung der Vertreter der anatomischen Lehre mit den sich gleichgültig gegen dieselbe Verhaltenden.

b) *Messkunst.* Klare geometrische Raumvorstellungen zum Nutzen der Anordnung: Schärfe der Linienrichtungen, Proportionengefühl, Hilfe bei der perspektivischen Konstruktion.

— Meister der Messkunst: Lionardo, siehe im Trattato die vielfache Herbeiziehung der Geometrie zur exakten Feststellung fast aller technischen Probleme. — Dürers Versuche. — Die beachtenswerte Liebhaberei für Messkunst und Planimetrie auch bei Laien.

— Die Bekanntschaft mit der Antike und die humanistische Bildung: Die anfänglich äusserliche Nachahmung antiker Form; die vermöge des intensiven Naturstudiums verstandene Antike und die Rückwirkung des intensiven Antikenstudiums auf das Naturstudium, Schönheitsregeln, Veredlung der Auffassung. — Die Verhältnislehre des Vitruv und die griechische Harmonielehre. Die Einwirkung der antiken Poesie auf die Auffassung des Nackten (Farnesina, Rafael, Götter und Göttinnen).

— Die Bekanntschaft mit der Architektur. Das Anschmiegen der Komposition und der Effektgebung an die Architektur des geschmückten Raums, (von Giotto an, bis herab zu den Caracçesken). Die Freude an eigner Erfindung von Architekturen in den Bildern, (Rafael, die Venetianer). — Die vollständige Beherrschung und glänzende Verwendung alles Ornamentalen. — Günstige Einflüsse der architektonischen Kenntnisse auf die Anordnung der Bilder. (Lionardo, Rafael, die Venetianer.)

* * *

Abschnitt VI.

Das Malen; die verschiedenen Arten der Technik und deren Möglichkeiten; die Wirkungen, die es auf die Formengebung übt; Allgemeinstes des koloristischen Charakters und seines Wertes für die Formenanordnung. *[Die Miniatur-, Niello-, Glas- und Majolikamalerei müssen wegen der nahezu vollständigen Unbekanntschaft des Verfassers mit denselben hier unberücksichtigt bleiben.]*

1. A fresco und a tempera des 14. Jahrh. seit Giotto. Die Bereitung und Farbe der Gründe; das Farbenmaterial; Bindemittel und Firnisse der Tempera.

— Mischung von Fresco und Tempera. — Die alten Versuche der Lasur mit Oelfirnis, (Cennini, Grünspanlasur). — Die Vergoldung.

Der Kreis der koloristischen Anschauung und die Formgebung bedingt durch die optischen Erscheinungen des Materials; äusserste Anstrengung der Kräfte des Materials, ohne Ueberschreitung seiner Möglichkeiten. (Helle Schönfarbigkeit, flache Formenmodellierung, Harmonie der Lokalfarbe im Schatten und Licht), Sorgfältigkeit des technischen Verfahrens, (die langsame Vorbereitung, die grauen Fleischtöne). — Malerei auf Leinwand.

— Die Wasserfarbenmalerei 15. Jahrh. unter den Einflüssen des fortschreitenden Formenverhältnisses (Naturbeobachtung, Anatomie), und der Erfindung der Oelfarbentechnik, (Verbesserung der Modellierungsmittel, Clairobscur). — Das Zurückbleiben inbezug auf Harmonie derer, die an der neuen Modellierungsweise keinen Teil nehmen, (Signorelli und seine disharmonischen Schatten). — Die Vollendung der Mischmanier von Fresco und Tempera zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh.; Michelangelos vollendete Modellierung und harmonische Färbung des Fleisches im Kolossalmassstabe; Rafaels Meisterschaft, (Disputa, Messe von Bolsena, Attila usw.). — Einschränkung und Verschwinden der Vergoldung.

Die veränderte Farbe der Gründe und die Wendung zum farblosen Ton des Clairobscur. (Arbeiten Rafaelischer Schüler in den Stanzen, Correggios graue Tempera.) Exzesse im Grau der Totalerscheinung. — Teilweiser Umschlag zur Schönfarbigkeit,

Vereinigung des Clairobscur mit derselben. — Meisterschaft in der Materialbehandlung, Freskopräparation und Freskolasur, buon a fresco. Die grossen Formate und die Bewahrung des Totaleffekts.

— Die Bravourfreskomalerei der Caraccesken. — Geschwindmalerei und Sinken der Ansprüche an die Vollendung bei zunehmender Kühnheit der Probleme; Lanfrancos Kuppelmalereien: Das „Mitmalen der Luft" (d. h. die, durch die Entfernung des Bildes vom Beschauer bewirkte, Abtönung der Unverbundenheit und Grellheit der Farben). Luca fa presto. Die üblen Folgen der Geschwindmalerei; manierierte Praxis.

— Mischung von Temperauntermalung und Oelfarbelasur. Ihre geringe Handlichkeit und die verschiedene Lichtreflexion in beiden Materialarten. Sie ist gut verwendbar für Flächenhaftes.

2. Die Oelmalerei. Die inneren Ursachen ihrer Erfindung. — Die Materialbereitung, die gereinigten und die gekochten Maleröle, der Bernsteinfirnis und die Verdünnungsmittel (Terpentinöl, Lavendelöl, Naphta [?]), die Vervollkommnung der Pinselbereitung, die Gründe der Tafeln. — Vorteile des Farbenmaterials: das mannigfaltige Verhalten seiner Lichtreflexion je nach seiner Auftragsweise, Ausdehnung des Lichtumfangs auf der Schattenseite, die Geschmeidigkeit, Traktabilität vermöge des Nassbleibens, die Möglichkeit öfterer Uebergehung, das Unverändertbleiben des Ansehens während der Arbeit.

— Ausbeutung dieser Vorteile: Die Vertiefung der schönfarbigen Pracht; der vom hellen Grunde herwirkende Feuerton. Vervollkommnung des Unterschiedes von Licht und Schatten, gleichbedeutend mit verbessertem Ausdruck der Rundung; die Unterscheidung des Durchleuchteten und Beleuchteten, gleichbedeutend mit der Unterscheidung von Leicht- und Schwerstofflich und von grauen und intensiv farbigen Lichtern und Schatten; Ausdehnung der Vorbereitungsarbeit (braune Untertuschung neutralgraue Untermalung) zum Nutzen des Kolorits und der Formgebung zugleich; die Möglichkeit öfteren Uebergehens und das Unverändertbleiben des Ansehens, gleichbedeutend mit grösserer Vollendung und mit der Erleichterung des Naturstudiums. Die reizvolle Detailmalerei der Altdeutschen, die stoffliche Charakterisierung der Körperoberflächen (zart und rauh); das Uebergewicht

der Deutschen in Charakteristik (Portrait und Mannigfaltigkeit der Naturobjekte); die Raumvertiefung bei kleinem Bildformat, vermöge der optischen Eigenschaften des Materials und die ihr angemessene Veränderung der Anordnung der Komposition, (schönfarbige Figur auf clairobscurem Hintergrunde). Die ersten Oelmaler bleiben der von der Tempera überkommenen Schönfarbigkeit angeschlossen und dies sichert auch den kleinen deutschen Tafelmalereien ein monumentales Ansehen. — Die im allgemeinen grössere Farbenpracht der Altdeutschen. — Der Beginn des aus Italien herstammenden grösseren Figurenmassstabes bei Dürer und Holbein, kurz von dem Abbrechen der deutschen Kunstentwickelung. —

Einführung der Oelmalerei in Italien. Die Gelegenheit und Befähigung zu lebensgrossem Figurenmassstab hat die baldige Umwandlung der schönfarbigen Manier ins Clairobscur zur Folge. Lionardos Clairobscur um der Form willen; volle Ausbeutung der quantitativen Lichtabsorption der Oelfarben. — Ausbeutung der trüben Medien für die Luftperspektive, hauptsächlich für dunkle Hintergründe. Nutzen für Formgebung und Raumvertiefung. — Die weitere Veränderung der Anordnungsweise der Komposition, Mitsprechen von Licht und Schatten in der Formenanordnung und Vereinfachung des koloristischen Problems. Das Clairobscur wird allmählich das Element der Staffeleimalerei und verdrängt hier immer mehr die Schönfarbigkeit. — Veränderung des technischen Verfahrens; Vertiefung der Unterlagen, schwachlokalfarbige Lasur; allmähliche Einführung farbiger Gründe: neutralgrau oder neutralisierend und Bolus.

Einflüsse des Clairobscur auf die Wandmalerei; Versuche, in Oel auf die Wand zu malen. — Rückwirkung der grossen Freskomalerei auf die monumentalen Oelfarbentafeln, (grosse Tafelmalerei): Vaghezza, breite Anordnung, Beginn der Liebhaberei für bunte Schatten. — In den monumentalen Oelbildern des Rafael die Vereinigung von Schönfarbigkeit und Clairobscur vortrefflich gelungen.

— Das Clairobscur des Correggio; ähnlich, wie die schönfarbige Figur auf clairobscurem Hintergrunde der Altdeutschen; er trennt sich bei der Verfolgung koloristischer Zwecke nicht von der Aufmerksamkeit auf die Form, der Farben- und

Lichteffekt sitzt in der Form. Einfache, deutliche Anordnung von Licht und Schatten, kalte und warme Farben und ihre Verwendung zur Modellierung. — Ausgesucht sorgfältiges Verfahren. — Mastixfirnis statt des Bernstein; Verdünnungsmittel: Naphta, daher der unenträtselbar verschmolzene Charakter des Auftrags.

— Die Venetianer zweiter Reihe. Giorgiones übertriebene Modellierung und sein leidenschaftlicher Gegensatz zur Schönfarbigkeit. —

Tizian und seine Vereinigung der schönfarbigen und clairobscuren Manier des Kolorites wegen. — Die grossen Bildformate und die rauhen Leinwandgründe (Mittelton von grau, bald heller, bald dunkler) führen zu robusterem Deckfarbenimpasto; dasselbe bleibt im allgemeinen äusserst geschmackvoll, doch ist der Meister nicht überall Herr des von innen her leuchtenden Generaltons und ersetzt öfters die glühende Transparenz der Lasur durch an sich warme Lokalfarben. — Seine Meisterschaft und Grossartigkeit in der Lokalfarbenanordnung. — Weiteres Sinken der Kunst des Farbenauftrags, Bolusgrund, graue Deck- und Halbdeckfarbenmalerei, Geschwindmalerei des Tintoretto. — Die helle Deckfarbenmalerei mit geringer und nicht zusammenhängender Lasur des Paolo Veronese; Nachteile dieser Deckfarbenmalerei für die Vorstellung des Runden, (unkontinuierliche Modellation, kantige Ansätze von Schatten und Lichtern), für die Lokalfarbencharakteristik und -schönheit und für die Ruhe des Totaleffekts; (flunkernde Effekte bei Veronese).

— Vasari und die Manieristen. Gläserne und bunte Manier. Falsche Beibehaltung der Schönfarbigkeit. Modische und akademische Rezepte. —

— Caracci und seine Schule. Allgemeine Herrschaft des Bolusgrundes. Nach kurzem Aufschwung ernsten Bestrebens Verfallen in handwerksmässige Technik; schwulstige und in ihren Einzeltönen disharmonierende Modellierung aus gemischten Lokalfarben, grellfarbige Lichter und schwarze Schatten. Trübheit des aus Mengungsmischung hervorgegangenen Deckfarbenwesens. Guidos Flüchtigkeit und Gelecktheit. — Konventionelle Effekte. Zunftmässige Ateliermalerei schon stark im Zuge. *[Dieser Ausdruck möchte vielleicht für jene Richtungen des Kunstbetriebs passend sein,*

welche die Welt und die Kunst gleichsam nur aus ihrer Werkstatt heraus ansehen. Schwache Individualitäten glauben dann, alle Kunst gehe in einigen aus beliebten Meistern abgezogenen, oder aus vorgefassten beschränkten Meinungen hergeleiteten und modischen Rezepten auf.]

— Caravaggio und Ribera. Brutale Naturanschauung an der Hand eines brutalen technischen Manierismus. Schwinden der künstlerischen Individualität und Harmlosigkeit, der Freude an der Mannigfaltigkeit der Natur und des künstlerischen Ernstes für die Sache. — Primamalerei; modische Bravour- und Ateliermalerei im höchsten Schwunge, Kleinmalerei in grossem, plumpen Massstabe. (Caravaggios Genrebilder.)

17. Jahrhundert Ausnahmen vom Verfall: die römischen Landschaftsmaler. Einsichtige, vielseitige und sachliche Technik des Claude; die der Natur abgelauschten und unter glänzender Benützung des Materials wiedergegebenen Reize des Lichteffekts und der Luftperspektive. Natürlichste Lokalfarbengebung bei gut und fleissig modellierter, obgleich nicht immer charakteristischer Form.

— Die Niederländer des 17. Jahrh. Vortreffliche Fertigkeiten, aus der ersten Zeit der Oelfarbentechnik herstammend und mit dem Besten der zeitgenössischen Praxis mannigfach durchsetzt. Allen Meistern niederländischer Schule ist gemeinsam die Kenntnis und Berücksichtigung der optischen Eigenschaften des Materials. Wenn dieselben auch nicht mehr immer mit vollendeter Sorgfalt und ebenso vollendeter Harmlosigkeit zur Verwendung gebracht werden, so verfallen doch selbst die konventionelleren Deckfarbenmaler (wie van Dyck) niemals in die trübe, schwere Langweiligkeit des Farbenauftrags, die der italienischen Dekadenzmalerei eigen ist. Aeusserst selten sind die Bolusgründe; die Regel ist: helles oder nur mässig dunkles Grau.

Die Monumentalmalerei ist nur in Flandern und hier hauptsächlich durch Rubens vertreten. Bei diesem finden sich denn auch Beziehungen zur Anordnung und Effektgebung, zur Verbreitung der Farbe über die ganze Bildfläche, die in der grossen italienischen Monumentalmalerei üblich war. Die holländische Malerei beschränkt sich vollständig auf das Staffeleibild, und ihre koloristische Ausdrucksweise ist das Clairobscur.

Alle Niederländer sind Koloristen und mit wenigen Aus-

nahmen unterliegen sie der Neigung, ihre Begabung für das Kolorit auf Kosten der Formensolidität hervorzuheben. Ja, weitaus die meisten sind sogar eigentliche Kleinmaler, im Gegensatz zu den Altdeutschen und Italienern, die, solange die Schönfarbigkeit die Bildfläche in ihrer ganzen Ausdehnung ausnützte und die Erscheinung der Gestalt als Ganzes begünstigte oder solange das Clairobscur dem Formenausdruck vornehmlich diente, auch wo sie im kleinen Format bis ins feinste Detail hinabstiegen, monumentale Werke schufen, deren Formen gross gedacht waren. *[Für den Anschein der Lebensgrösse ist in erster Linie entscheidend, dass die Gestalt um ihrer Form (als Ganzes und im Verhalten der Einzelformen zum Ganzen) und Grössenverhältnisse willen angesehen sei; ist sie im vertieften Raume gedacht, so kommt hinzu, dass dieser und sie selbst richtig perspektivisch gedacht seien. Zur Erfüllung dieser Bedingungen hat denn auch die Farbe mitzuhelfen. — Zufälliges und vorübergehenderweise der Gestalt Anhaftendes, — wie z. B. Reize der Beleuchtung, Stofflichkeit von Gewändern usw. — entscheiden, an und für sich, nicht. — Die Grösse der Bildfläche und des ihr folgenden Bildmassstabes kann wohl auf die Detailgebung Einfluss haben, sie ermöglichen oder beschränken, sonst ist sie gleichgültig. Die Bildfläche ist nichts weiter, als die Grund- und Durchschnittsfläche der Pyramide der Sehstrahlen, und wir können sie nach Belieben dem Auge näher oder ferner gerückt denken. Schieben wir sie näher, so darf sie kleiner werden und fasst dennoch den durch sie hingesehenen Gegenstand vollständig; schieben wir sie nahe an den Gegenstand, so fasst sie ihn nur, wenn sie so gross wird, wie er selbst.*

Wählt man für Monumentalmalereien, die aus grosser Entfernung gesehen werden, grossen Massstab, so tut man dies nicht etwa, weil man die Bildfläche nahe an den durch sie hingesehenen Gegenstand hinan geschoben dächte, sondern lediglich des deutlichen Sehens aus der Entfernung wegen; oder aber aus Rücksicht auf die Kolossalarchitektur des geschmückten Raums, und hier geht man sogar, dieses wirklichen Raums tatsächliche Grösse herabdrückend, über die Lebensgrösse hinaus, wenn Deutlichkeit und Raumfüllung es erheischen. Auch so erscheint die Gestalt nur lebensgross, wenn ihre Formverhältnisse in sich naturgemäss sind.] Bei den niederländischen Genremalern sind die Formen nicht lebensgross gedacht. *[In der modernen Historienmalerei der realistischen Schule und nun gar in der lebensgrossen Genremalerei von heute verhält sich dies ebenfalls so, aber in der geschmacklosesten Weise.]* Sie dienen zur Schaustellung der malerischen Fertigkeit, des liebenswürdigen Reizes im Kleinen, und selbst einer gewissen geleckten Pinselgeschicklichkeit, die, wenn sie auch noch so geschmackvoll verfährt, dem Gebiete der Monumental-

malerei gänzlich fremd ist. Selbst Rubens ist hiervon nicht ganz freizusprechen. Seine oft sehr lockere Technik hat vielfach mehr die schnelle Hervorzauberung eines leuchtenden Farbeneffekts zum Zweck als die strenge Durchbildung der Form. Meist gibt er in der Form weniger als er vermöchte. Auch sein Aufenthalt in Italien lenkte ihn nicht dauernd auf grösseren Ernst der Vollendung und mehr als von den grossen Mustern der Blütezeit fühlte er sich von Paolo Veronese und dem beginnenden Verfall angezogen. In Staffeleibildern zeigt er sich zuweilen im Schmucke vollendeter Meisterschaft; seine durchsichtige Technik ist äusserst instruktiv für die Erforschung der kunstvoll versteckten Technik und Arbeitsführung der Altdeutschen. In der Deckfarbenmalerei seines Schülers van Dyck und in dem lockeren Farbenmanierismus des Jordaens hat er keine sehr vorteilhaften Nachwirkungen hinterlassen. — Bei Betrachtung der niederländischen Malerei wird man vielfach das auszusondern haben, was auf Rechnung der Eitelkeit des Talents zu schreiben ist, jenes an die Oberflächetreten der Künstlerpersönlichkeit, die ihre Geschicklichkeit in der flotten Vernachlässigung des Vollendens zu zeigen beliebt, ein Zug, der sich in den Zeiten ernsterer, weil vielseitigerer und geschickterer Kunstfertigkeit nicht bemerkbar macht. Die Ansprüche des zeitgenössischen Publikums waren nicht mehr von dem Ernste eines Kultus beseelt, in dessen Dienst die Kunst stand, und wechselnde Laune des Modengeschmacks zwang die Künstler zu gar manchen Konzessionen.

Edelste Mitwirkung des Kolorits zur Formvollendung zeigen die Werke des van Baalen und des van der Helst. Beide betätigen auch im Staffeleibild grosse Malerei. — Auch verschiedene von den Genremalern (Steen, Mieris, David Teniers in seiner grauen Manier), zeigen sich bei vorzüglichem Kolorit, wenn nicht gross in der Form, so doch aufmerksam auf dieselbe.

— Desgleichen treiben einige Tier- und Landschaftsmaler (Potter, die Ruysdael, Wynants) nicht gerade Kleinmalerei. Ueberall ferner, wo es sich um direkte Nachbildung eines Naturvorbildes handelt, im Porträt und im Stillleben, tritt das Farbeninteresse nicht absolut in den Vordergrund, — und es kann dies wohl als ein Beweis angesehen werden, dass es für das naive und vom Schulgeschmack noch unberührte Gefühl das Hauptinteresse auch nicht ist.

— Rembrandt. Durchaus individuell geniale Verwendung des Clairobscurs. Gänzlicher Mangel monumentaler Anordnung. Beleuchtung trotz der Form. Die Form ist im Ausdruck immer ergreifend, aber in Vollendung und Richtigkeit auch oft, bis zum sonderbaren, mangelhaft. — Ihm ähnlich verhält sich Ostade.

— Stimmungsmaler, oft geradezu formenleer; Hobbema, Molinaer. Reize des Tons, die Technik arm an Elementen der Auftragsweise und in den wenigen zur Verwendung kommenden flüchtig und locker.

— Die spanische Schule des 17. Jahrh. Ihre Herkunft von der italienischen Ateliermalerei im Gefolge der Caraccesken und Naturalisten. Oberflächlichkeit der Formgebung, Mangel des organischen Verständnisses, trotz der naturalistischen Auffassung der Bildgegenstände. Teilweise Erhaltung monumental-koloristischer Anordnungsmotive, wie sie sich in der spätitalienischen Deckfarbenmalerei vorfanden. (Murillo, Zurbaran.) — Bolusgrund vorherrschend. Nachlässigkeit der Technik des Farbenauftrags bei Murillo und Velasquez, in solideren Werken oft Langweiligkeit derselben. — Willkür des Selbstgefühls oder aber Ateliergewöhnung. — Velasquez. Seine ursprüngliche Richtung auf scharfe Modellierung. Er verlässt dieselbe aus koloristischen Absichten auf grössere Lokalfarbencharakteristik und Leuchtkraft der farbigen Erscheinung. Seine Versuche, den Malgrund und die Auftragsweise umzuändern, beweisen, wie fern er schon der alten guten Tradition der Arbeitführung steht. Schnelligkeit des Verfahrens ist das letzte Ziel seiner Bemühungen, und er ist weit davon entfernt, bis zur koloristischen Feinheit und Fertigkeit der gleichzeitigen Niederländer vorzudringen. Das Verständnis der Charaktere des Auftrags geht ihm nur mangelhaft auf, und das Erfasste verwendet er in den verschiedenen Werken in sehr ungleicher Güte. Oft gelingt ihm ein angenehmer stumpfer Silberton. Er malt meist alla prima, nicht selten äusserst skizzenhaft; nicht nur das Nebensächliche, sondern auch Hauptsachen (z. B. Hände), behandelt er zuweilen mit fast frevelhafter Willkür, ja die Spuren des flüchtig ausgestrichenen Pinsels sind, da sie hie und da gar keine Form mehr ausdrücken, nicht immer geistreich, manchmal sogar von nicht besonders reinlichem Ansehen. Anderwärts, wenn er will, gelingt ihm eine gewisse anheimelnde Ver-

tiefung des clairobscuren Raumes vortrefflich, und die hervortretende Gestalt ist von weichem Dämmerlicht umspielt. In der Lokalfarbenanordnung und Zusammenstimmung ist er ein grosser Meister. Die geistige Charakteristik des Antlitzes und der Haltung der ganzen Gestalt ist das Feld, auf dem er von keinem Zeitgenossen übertroffen wird; aber in der Formvollendung steht er vielen nach. *[Vergleicht man die Gleichgültigkeit des Kolorits für die Form und die mangelhafte Formendurchbildung bei den Spaniern mit der Unentwickeltheit der Form bei der Frührenaissance, so tritt sie in schneidender Schärfe als eine Kräfteabnahme hervor. — Auf der einen Seite erfreut das respektvolle Zurücktreten der Künstlerpersönlichkeit hinter den Ernst der Aufgabe und die naive Ehrlichkeit des Bestrebens; auf der andern prunkt die Eitelkeit eines verwildernden Gefühls in launenhaften Nachlässigkeiten. — Skizzenhaftigkeit ist an sich kein Fehler; auch Holbeins Portraitzeichnungen sind skizzenhaft, aber diese Skizzen sind in sich abgerundet, weil der Meister derselben keinen Strich mehr tat, als für seine vorläufige Absicht nötig war. So, da nichts Gedankenloses ins Auge fällt, tragen sie den Stempel vollen Ernstes.]*

— Bemerkung. — Zur Erforschung des Entwicklungsganges der malerischen Technik ist eingehende Kenntnis der verschiedenen optischen Erscheinungen in den einzelnen Materialgattungen unerlässlich nötig; besonders da, wo die Werke nicht in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten sind.

* * *

Abschnitt VII.

Die Farbengebung.

Vorbemerkung: Die Farbengebung — der Charakter des Kolorites, Farbenanordnung und -harmonie — bedarf einer gesonderten Betrachtung, soweit sie nicht ganz direkt dem Formenausdruck und der Natürlichkeit dient, sondern der koloristisch-poetischen Absicht des Künstlers Ausdruck verleiht. Wie diese poetische Absicht sich niemals von andern Zwecken des Bildes vollständig lostrennen kann, so zeigt sich auch die Farbengebung abhängig von solchen Zwecken, ja selbst von Mitteln der Malerei.

Erstens hat der Maler sie nach den Kräften des zur Verwendung kommenden Farbenmaterials einzurichten; er muss dessen Schwächen berücksichtigen oder umgehen, dessen glänzende Eigen-

schaften hervorzulocken und zu verwenden wissen. Ferner zeigt sie sich abhängig von der Art und dem Charakter, sowohl des geistigen Inhaltes, als der im Bilde zur Verwendung kommenden körperlichen Gegenstände; vom Zweck des Bildes — ob dieses als Wandverzierung, Teppich oder Fenster, oder aber als Staffeleibild dient —; von dem Bildmassstab und von den Ansprüchen des gezierten Raums. Schliesslich beruht sie auf optischen Gesetzen und auf der subjektiven Fassungskraft des Auges und an dieser Stelle ist, bis jetzt wenigstens, jeder Versuch, eingehende und überall geltende Regeln festzustellen, zu keinem Ziele gekommen: nur einige allgemeinste Grundsätze sind, hier sowohl wie bei der Proportionen- und Richtungslehre, fassbar geworden. Die Verwendung derselben ist aber wiederum der subjektiven Fähigkeit des Einzeltalentes anheimgestellt und die Beurteilung dieser Verwendung der subjektiven Rezeptivität des Beschauers. Beide Fähigkeiten unterliegen mannigfachen äusseren Einflüssen und sogar denen der Gewöhnung. Man hat daher den Farbensinn als eine ganz besonders dem bildenden Künstler angehörige, als eine persönliche Begabung angesehen, und in der Tat wird man, sollen seine Wege und Variationen Gegenstand einer nach Gesetzen suchenden Forschung werden, im ganzen wohl tun, wenn man auch hier vor allem den Ansichten und dem Gefühl solcher auf die Spur zu kommen sucht, die sich als Begabteste und Geübteste, als Meister des Kolorites, Geltung erwarben; wer den Kleinen, die in unentwickelter Naturanlage vorhanden sind, nachspüren und aus ihnen das Gesetz aufbauen wollte, würde doch nur auf einen Weg kommen, der im besten Falle dem Wege jener ähnlich wäre. — Eine gewisse Freiheit der Bewegung auf dem Gebiete des Kolcrites muss dem Talent — und zwar zum Wohl der Kunst und ihrer Mannigfaltigkeit — jedenfalls zugestanden werden.

* * *

Florentiner des 14. und Anfang des 15. Jahrh. — Bedingung und Möglichkeit des Materials — Fresko, Tempera —: helle Schönfarbigkeit, gemildert durch graues Oberflächenlicht; Unentwickeltheit von hell und dunkel als Licht und Schatten. — Geistig- und körperlich-gegenständlicher Bildstoff, Feierlichkeit und menschliche Gewandfigur: Harmonie ganzer Lokalfarben, starke und vielfältige Lokalfarben ermöglicht.

— Zweck des Bildes, monumentale Verzierung heller Räume, mässiges Bildformat: Ausnützung der ganzen Bildfläche, bis an den Rand, für verbreitete, deutliche Lokalfarbengebung; Anordnung der Farben in architektonischen Richtungen, den Grössen- und Richtungsverhältnissen der Formenkomposition angeschlossen.

— Es wird nun lehrreich sein, die Werke in Betracht zu ziehen, in welchen die Verwendung gleichwertiger, auch komplementärer Farben zur Betonung der Grössen- und Richtungsverhältnisse der Komposition gelang; wie in ihnen die Betonung des Hauptinteresses durch die Farbenwahl und Zusammenstellung bewerkstelligt ist und inwiefern die Farbenharmonie nach dem Unwichtigeren hin ausklingt. *[Für die Rücksicht, welche das Harmoniegefühl in der Farbenwahl auf die Möglichkeiten des Materials nahm, möchte die Stelle bei Cennini: «Ein lackrotes Gewand zu malen», im Auge zu behalten sein.]* Für unser Auge befremdlich wird sein die überscharfe Wirkung in direkte Berührung gebrachter heller Komplementärfarben und die Gleichstellung des Wertes von Hellblau und Hellgrün mit warmen Farbenwerten. — In der Tafelmalerei wird die Verwendung des Goldes als Saum oder als Glanz, Glanzfläche, Glorie und die Ueberladung mit Gold berücksichtigt werden.

— Tafelmalerei a tempera gegen die Mitte des 15. Jahrh. Der Firnis vertieft die Farbenintensität, der kleinere Bildmassstab erleichtert die Verwendung der Farbenanordnung für die Richtung der Formenkomposition. — Verwendung tiefsten Dunkelblaues als Prachtfarbe und, statt Schwarz, als Zentralpunkt der Farbenrichtung, (die Madonnenmäntel). Hellblau als leichterer, zurücktretender Wert, (das Himmelblau). — Hervorhebung heller Lokalfarben und ihrer Form durch dunkle, kalter durch warme. — Zwischengliederung neutraler Farben, oder von Neutralweiss und -schwarz zwischen scharfe Gegensätze ganzer Farben, (auch komplementärer), der Milderung halber. — Ablauf der Lokalfarbenanordnung aus scharf in weich des Gegensatzes, aus hell und deutlich in dunkel und undeutlich. —

— Die Freskomalerei folgt diesem Zuge zur Vereinfachung und Milderung hin langsam nach. Vergleiche Fresken und Tafeln des Filippo Lippi, des Fiesole; bei letzterem, als schlagendes Beispiel die „grosse Passion", (Florenz S. Marco). — Bei Masaccio Verwendung von hell und dunkel als Licht und Schatten. Bei

ihm und Fiesole ist die Gleichstellung von Hellblau mit feurigen Werten noch nicht überwunden. —

— Van Eyck und die altdeutsche Schule der Oelmalerei. Vertiefung der Intensivfarbigkeit nach der Eigenschaft des Materials, dem das graue Oberflächenlicht fehlt; Feuerton, vom hellen Grund her, allen Lokalfarben mitgeteilt; vollkommnes Neutralschwarz ermöglicht; Bereicherung an kalten und warmen Charakteren, an hervortretenden und zurückgehenden, farbigen und grauen durch die Möglichkeiten des Farbenauftrags; ebendaher die bestimmte Trennung von Schatten- und Lichtcharakteren. — In der Richtung der Ausnützung dieser Vorteile und Eigenschaften des Materials geht die Bereicherung der Schönfarbigkeit bei den Altdeutschen; die Berührung von Komplementärfarben wird durch die Vertiefung des Farbentons gemildert, ebenso wie alle hohe Farbenpracht; daher die Altdeutschen zu prächtigen und reichen Problemen hinneigen; der Reichtum des Umfangs von hell und dunkel büsst bei der allgemeinen Vertiefung nichts ein, da vollkommnes Neutralschwarz vorhanden ist. — Scharfe Trennung von hell und dunkel als Lokalfarbe, von hell und dunkel als Licht und Schatten.

— Trennung der kalten Lokalfarben von ihrem zurückgehenden halbdeckenden Auftragscharakter, (Mediengrau). Opak und durchleuchtet als Beleuchtungscharakter und zugleich als schwer- und leichtstofflich. Das helle Blau des Himmels trennt sich vollständig von der Erde. Die Ferne vertieft sich und den kleinen Bildmassstab. Das Gold verschwindet als Fläche gänzlich, die Glorie wird mit Transparentgelb gemalt. — Hervorhebung der Helligkeit durch Dunkelheit, als Licht durch Schatten, als Ganzes gegen Ganzes, (schönfarbige Figur auf schattigem Grunde), oder in einzelnen Berührungspunkten. Extrem dieser Wertsteigerung: Weiss in Berührung mit Neutralschwarz; Wert dieser Kombination für die Helligkeit und Nüancierung der Farbenerscheinung des ganzen Bildes. — Schärfung des Sinnes für Gleichwertigkeit und deren Verwendung als Gleichgewicht und Richtung auf der Fläche und nach der Tiefe des Raumes hin. Zwischenordnung von neutral (Schatten) und Schwarz und Weiss zwischen starke Lokalfarben. — Konzentration des Effekts durch Abtönung aus hell und stark in dunkel und weich, in reichster Weise und ohne

dem monumentalen Ansehen und der allgemeinen Farbigkeit der Bildfläche bis an den Rand Eintrag zu tun. — Bereicherung der Vielfarbigkeit durch die grössere Mannigfaltigkeit der Szenerie, meist um milde, neutrale helle oder dunkle Farben (die landschaftlichen Gründe mit ihren hellen Terrains und dunklen Räumen), und deren Benützung als Raumvertiefung.

— Die Italiener nach Erfindung der Oelmalerei. — Richtung der Venetianer und Umbrier auf glühende Probleme. — Die kühleren Probleme der Florentiner, (Botticelli, Credi). — Das Clairobscur des Lionardo ordnet die Lokalfarbe unter und vereinfacht die Anordnungselemente des Kolorits zu farblosem hell und dunkel von Licht und Schatten. Beeinträchtigung der Bildfläche durch das Clairobscur und seinen Schattengrund; Konzentrierung des Effekts und der Lokalfarbe auf die dargestellte Körperlichkeit; das Clairobscur bewirkt die Trennung der Staffelei- von der Monumentalmalerei; falsche Verwendung desselben für Wanddekoration und Fresko, (Farbenornament ohne den Reiz des Dämmerlichts).

— Correggio und sein schönfarbiges Clairobscur. Helligkeit und Deutlichkeit der Farbe in die hervortretende Form verlegt. Vorliebe für kühle und milde Probleme.

— Die Vorliebe für Nacktes vereinfacht die Lokalfarbenprobleme. Der grosse Massstab drängt zur Milderung der Farbenintensität. — Rafaels Stellung zwischen Schönfarbigkeit und Clairobscur; er ist schönfarbiger in den Fresken, als in den grossen Oelbildern. Die Farbenanordnung der Disputa, des Attila, der Messe von Bolsena, ihre Kraft und Harmonie.

— Tizian und seine Probleme warmer Lokalfarben. Seine Richtunggebung durch gleichwertige Lokalfarben (Assunta) oder durch Wechsel von Schatten und Licht (Grablegung, Louvre). Schädigung der Schönfarbigkeit durch den Verlust des leuchtenden, verbindenden Tons vom Grunde her; Glorie aus positivem Dunkelgelb, das nur schwach überlasiert ist, wirkt, wie dunkles Gold in Flächen, etwas schwer.

— Rückwirkung der grossen Freskomalerei auf die Oelmalerei bei Vasari und den Manieristen. Breite Helligkeit und bunte Schatten. Vaghezza. Flunkern der Erscheinung.

— Paolo Veronese. Blassfarbigkeit, durchsetzt mit gros-

sem Richtungsreichtum von hellen und dunkeln, gleichwertigen und komplementären Farbenflecken.

— Das gewaltsame Clairobscur der Caraccesken und Naturalisten, dem Risalitstil der Architektur angepasst. Farbenarmut, bunte Lichter, schwarze Schatten; Kerkerhaftigkeit des Kolorits oder prosaischer Eindruck. Es kehrt bei ihnen das Hellblau als gleichwertig mit warmen Werten wieder (Guido Reni). — Der Glanz des Himmelblaues und der goldnen Glorie, gefühllos aus materieller Deckfarbe, zum Schwergewicht gemacht.

— 17. Jahrh. Die Niederländer. Rubens und sein wundervoll helles, überall hin verbreitetes Kolorit; es wäre vollkommen monumental, täte ihm sein Flunkern nicht hie und da Eintrag. — Die einfache und solid wirkende Trennung farbenbescheidenen Kolorites in helle und dunkle Massen, der Form folgend, (Helligkeit im Fleisch, Dunkelheit im Haar und im Gewand), bei van der Helst und andern Bildnismalern. Da die Form gut im Gleichgewicht gerichtet ist, so wird dies der ihr folgenden Farbenanordnung von selbst zuteil. — Das in gutem Sinne dekorative Kolorit der Stilllebenmalerei, (siehe Galerie Lichtenstein in Wien, die dekorative Wirkung solcher Bilder).

— Farbiger Lichtton bei Rembrandt und der holländischen Kleinmalerei: Unterordnung der Lokalfarben, Auflösung der Farbigkeit in helle und dunkle, kalte und warme Beleuchtungstöne. Verlegung der Farbenanordnung und -richtung in den Fall der Beleuchtung. Aeusserste Einfachheit des Harmoniegefühls.

— Römische Landschaften des 17. Jahrh. Claude Lorrains Mittelstellung zwischen Beleuchtungs- und Lokalfarbenmalerei. Seine und der beiden Poussin (Nikolaus als Landschaftsmaler genommen) klare Anordnung des Kolorits; obgleich sich dieses in geringem Farbenreichtum und in geringer Farbenbrillanz bewegt, hält es doch Stich, auch in der Zusammenstellung mit farbigsten Problemen der monumentalen Figurenmalerei, daher diese Weise auch hier mit Recht den Namen „grosser Landschaftsmalerei“ führt.

Im Ganzen angesehen geht durch die Renaissancezeit der Zug stetig zunehmender Einschränkung und Milderung der Farbenprobleme. Eine Zusammenstellung von Musterwerken für die verschiednen Auffassungsweisen der Farbengebung würde für uns sehr lehrreich sein.

SCHLUSSBEMERKUNGEN.

1. Die Harmonie des Kunstwerks.

Die Renaissancemalerei zeichnet sich im allgemeinen durch die volle, natürliche Gesundheit ihres bildnerischen Triebes aus; dieser bezieht sich lebhaft auf die Naturerscheinung, auf die Kunstform und auf den seelischen Inhalt zugleich und strebt alle diese Elemente zur Harmonie des Kunstwerks zu einigen.

So ist von den Anfängen des exakteren Naturstudiums an bis zu dessen höchster Vollendung keine Rede davon, dass die sinnliche Natürlichkeit an und für sich Zweck der Kunst sei. Im Kolorit, in der Vertiefung des Raums ward die Natur kunstgemäss aufgefasst, d. h. es wurde das in der Natur beobachtet, was sich in den Mitteln der Technik am glänzendsten ausdrücken liess, wo die Technik sich im besten Lichte zeigen konnte. Daher jene kraftvolle Evidenz der Natürlichkeit in diesen Dingen.

Ebenso abhängig, wie von den Kunstmitteln blieb die natürliche Erscheinungsform auch vom seelischen Inhalt. Selbst die Meister, deren Naturstudium bis zur wirklichen Wissenschaftlichkeit gedieh und welche die Erscheinungsformen der Natur in einer Weise reizvoll und gediegen darstellten, wie keiner nach ihnen, fassten dieselben im Kunstwerk ebensowohl aus der seelischen Stimmung der Phantasie heraus auf, wie nach den Möglichkeiten und der Gesetzlichkeit der Technik.

Geschah dies anfänglich instinktiv, da die Kunst mit der Darstellung seelischer Gegenstände begonnen und nicht übergrossen Wert auf den sinnlichen Reiz der Erscheinungsform gelegt hatte, so war es gewiss schliesslich zum bewussten Grundsatz geworden. Denn es ist nicht anzunehmen, dass so feine und exakte Beobachter den tausendfältigen Reiz der Naturerscheinung nicht eben so lebhaft hätten fühlen sollen, als die späteren Naturalisten. Jedenfalls trug das erworbene Wissen über den Organismus dazu bei, den Künstler während des Schaffens von der störenden Gegenwart des Modells vielfach zu befreien.

Erst spät tritt eine Kunst auf, der die sinnliche Natürlichkeit Inhalt und Zweck wird. Diese, die niederländische Stillleben- und Genremalerei geht zwar nicht mehr auf das Studium des Organi-

schen aus, ihre rein sinnlich anschauliche, nachahmende Geistesart begnügt sich mit der Oberfläche. Aber auch sie wird nicht absolut naturalistisch, sondern fasst gleichfalls die Natur wenigstens kunstgerecht auf; wir können keinem der niederländischen Kleinmaler nachsagen, er habe die alltäglichen Gegenstände seiner Bilder mit der unkünstlerischen Objektivität und Verleugnung des Urteils gemalt, die von unsern modernen Naturalisten angestrebt wird.

Bei solchen Gegenständen ist nun das Erstreben der äussersten sinnlichen Natürlichkeit, — soweit sie mit künstlerischer Schönheit der Technik vereinbar ist, — selbstverständlicherweise am Platz. So wie sich aber Geistiges einmischt, — z. B. schon beim Bildnis, — hat die Renaissance, selbst bis in ihre Ausläufer hinein, ein glücklicher Geschmack vor dem übermässigen Hervorheben der sinnlichen Natürlichkeit bewahrt; wenige Ausnahmen abgerechnet, wie z. B. die italienischen und spanischen Naturalisten, deren brutal-naturalistische Heiligenbilder denn auch in der Tat den begangenen Irrtum in ganzer Krassheit dartun.

Absolute Natur-Nachtäuschung kann überhaupt nur in sehr wenigen Fällen angestrebt werden, der Beschränktheit der Mittel wegen. Wo sie in der Spätrenaissance angestrebt und auch erreicht ward, trägt sie mehr den Stempel des Kunststücks, als des Kunstwerks, und zu heiteren, dekorativen Zwecken sehen wir sie sehr oft und glücklich verwandt. (Sopraporte, Perspektiven.) Wer aber möchte einen heiligen oder poetischen Gegenstand oder auch ein Portrait in ähnlicher Weise dargestellt sehen? Jene Kunst des auf die absolute Erscheinung bezogenen sinnlichen Anschauungsvermögens, jener glänzendste Kunstrealismus entspringt nicht etwa einem jugendlich ursprünglichen Kunsttriebe, sondern ist das Produkt eines alternden und raffinierten Kunstluxus und kann sich nur mit Gegenständen der untergeordnetsten Art befassen.

Noch viel weniger als die absolute Natürlichkeit können selbstverständlicherweise die Kunstmittel Zweck der Darstellung werden. Sie sollen, so viele ihrer zur Verwendung kommen, vortrefflich beherrscht sein, die grösste Fertigkeit zu ihnen wird der Maler besitzen müssen, der sie zu verstecken weiss.

Dieser Meisterschaft, der wir nur bei der Hochrenaissance begegnen, müssen wir mit vollem Bewusstsein wieder zustreben. So lange noch ein Rest jener ernsten Werke besteht, dürfen wir

uns keine Unvollkommenheit verzeihen. Lionardos Spruch ist nicht wieder auszumerzen: „Nur der hat Hoffnung ein Maler zu werden, der seine Arbeit bis ins Letzte fertig macht". Die Malerei ist eine Kunst des Gestaltens, und wer seine Gestalten am besten vollendet, der ist der beste Maler.

Drum sehe jeder zu, bis wohin sein Talent ausreichen wird; ob es genüge, seelisch Edles sinnlich edel und gediegen einzukleiden oder ob es zur Nachahmung bestimmt ist.

Im Kunstwerk, das Seelisches enthält, ist die Harmonie nicht so aufzufassen, als ob sich Ausseranschauliches des Inhalts und sinnliche Erscheinungsform vollständig decken sollten. Dies ist unmöglich, da das Ausseranschauliche sich an andre Anlagen des Geistes wendet, als das Anschauliche, dessen Gediegenheit und Reiz wiederum nur vom Anschauungsvermögen aufgefasst wird. Es ist nach beiden Seiten ein Ueberschuss zu gestatten. Im vollkommnen Kunstwerk soll sich dies nun so verhalten, dass Seelisches und Sinnliches durch ihre eigentümliche Vorzüglichkeit einander nicht schädlich werden. Vorzüglich an sich sollen aber beide sein.

Daher fordert die Einkleidung seelischen Inhalts ein weit ausgebildeteres Anschauungsvermögen als Gegenstände sinnlicher Natur. Dies beweisen die Werke der Frührenaissance, besonders die Altdeutschen. Auf diesen ist Reinsinnliches des Beiwerks häufig in die Figurenkomposition verwebt und ist mit meisterhafter Natürlichkeit dargestellt. Die menschliche Gestalt aber, so vortrefflich und ergreifend ihr Seelenausdruck ist, bleibt hinsichtlich der sinnlichen Erscheinung sehr unvollkommen. Schon beigeordnete Bildnisse sind natürlicher gestaltet als die handelnden Personen und da also an der sinnlichen Kraft der Meister nicht gezweifelt werden kann, so ist klar, dass das Seelische ursprünglich der Aufmerksamkeit auf die sinnliche Erscheinung schädlich wird.

Hier mag einer der Beweggründe liegen, welche die Seelenmaler des Cinquecento zur wissenschaftlich exakten Betreibung des Naturstudiums veranlassten. Ihr geistiges Wollen stiess auf Schwierigkeiten, die der nachahmende Sinn der späteren Naturalisten wohl schwerlich auf seinem Wege gefunden hätte und so haben sie ihr Anschauungsvermögen zu höherer Vollkommenheit erzogen.

2. Die Erziehung des Künstlers.

Schliesslich würde es das Verständnis des ganzen Kunstbetriebs nicht wenig fördern, wenn man die Erziehung der künstlerischen Jugend zur Zeit der Renaissance klar ins Auge fasste.

— Das Dienen in der Werkstatt vom Farbenreiber auf verschaffte die genaueste Bekanntschaft mit der Art des technischen Materials; aus dieser ist dann die allgemeine, folgenreiche Aufmerksamkeit auf die Eigenschaften des Materials und der fortwährende Trieb dieselben zu verbessern erklärlich. — Die strenge Zucht bei Erlernung der elementaren Fertigkeiten, deren vollständige Erwerbung nur der Jugend gelingt. Die gute, sich von selbst ergebende Lehrmethode (der Schüler hatte stets an des Meisters Werken vor Augen, wozu ihm das zu Lernende dienen sollte). Das langsame Vorwärtsgehen und die gewissenhafte Betretung jeder Stufe auf der Bahn des Lernens; die Hilfe der Gesellen bei dem Werk des Meisters und das sich Fügen-müssen in dessen Art, zugleich aber auch das Erwachsen des deutlichsten Begriffs von Zweck und Nutzen der nacheinander und verschlungen zur Verwendung kommenden Darstellungsmittel für das allmählich sich vollendende Kunstwerk. — Die Ueberlassung der konstruktiven Vorarbeit an die Schüler: das gab diesen dann, neben dem Verständnis, auch die Uebung der Mittel. So mochte der Geselle, war er ein Talent, das, was ihm an der Mittelverwendung des Meisters unbefriedigend erschien, später selbst der Vollendung entgegenführen.

Die Richtung der Renaissancekünstler auf Technisches ist ein hervorragender Zug der Epoche. Waren doch viele nicht nur im Besitz der Technik ihres Faches und der Schwesterkünste, sondern auch Ingenieure und Mechaniker, deren Technik sich seither vollkommen von der der Kunst, im jetzigen Sinne, getrennt hat. Alle Künste wurden damals in einem lebendigen Zusammenhange betrieben, wie dies heute den Naturwissenschaften zuteil wird. Wie entfernt ist die heutige, sogenannte höhere Kunst von diesem Glücke; sie ist keine stolze und reiche Wissenschaft mehr, sondern nur noch eine sentimentale Stimmung.

— Die heutige akademische Erziehungsmethode könnte sich denn wohl überhaupt für ihren Lehrplan nichts Geeigneteres zum Muster nehmen als den historischen Gang der Entwickelung der Renaissance in ihren Darstellungsmitteln.

PERSONENVERZEICHNIS.



GEDRUCKTE SCHRIFTEN UND AUFSAETZE VON HEINRICH LUDWIG.

1. Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß, Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907, Studien z. D. K. Heft 78.
2. Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der alten Meister. Leipzig, W. Engelmann 1876. Zweite, durchgesehene und verbesserte Auflage 1893.
3. Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus 1270 herausgegeben, übersetzt und erläutert. 3 Bde. mit 283 Holzschnitten und 2 photolithographischen Tafeln; Wien, W. Braumüller 1882. (Deutsch und italienisch.)
4. Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. (Deutsche Ausgabe). Ebenda.
5. Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Neues Material aus den Originalmanuskripten. Stuttgart, W. Kohlhammer 1885.
6. Ein Beitrag zur Geschichte der Petroleumfarben, den Freunden gewidmet. Rom, März 1890.
7. Zweiter Beitrag zur Geschichte der Petroleumfarben, den Freunden gewidmet. Rom, Mai 1890.
8. Dritter Beitrag zur Geschichte der Petroleumfarben, den Freunden gewidmet. Rom. Mai 1890, Komm. Verlag A. Bagel, Düsseldorf.
9. Vierter Beitrag zur Geschichte der Petroleumfarben, den Freunden gewidmet (Wespen). (Fortsetzung), Rom, Juni 1890.
10. Anweisungen zum Gebrauche der Ludwigschen Petroleumfarben, Firnisse und Malmittel. A. Bagel, Düsseldorf 1891.
11. Kleine Gelegenheitsschriften. 1. Petroleumfarben und sog. Harzölfarben. Leipzig, W. Engelmann 1892.
12. Kleine Gelegenheitsschriften. 2. In Zimmerluft nassbleibendes, an der Sonne verdunstendes Petroleum. Rom, J. Bertero 1892.
13. Kleine Gelegenheitsschriften. 3. Die zur Malerei bestgeeigneten Petroleumsorten. Nach Untersuchungen des Herrn Geh. Hofrats Dr. C. Engler in Karlsruhe. Rom, J. Bertero 1893.
14. Neue Beiträge zur Geschichte der Petroleumfarben. I. Das gerichtliche Gutachten des Herrn phil. Dr. C. Bischoff, gerichtl. Chemikers, Berlin. — Rom, J. Bertero 1897.

Aufsätze:

15. Lützows Zeitschrift für bild. Kunst VII. (1872) S. 319 ff. «Das Petroleum in der Oelmalerei».

16. Technische Mitteilungen für Maler von Ad. Keim in München, IV (1887) S. 3 ff. «Das Petroleum in der Oelmalerei» (Nr. 11). (Revidierter und mit Zusätzen versehener Abdruck von Nr. 15 dieses Verzeichnisses.)

17. Technische Mitteilungen für Maler von Ad. Keim in München, IV (1887) S. 85 f. «Anfängliche Täuschung über die Brillanz, scheinbares Nachdunkeln der Harz- und Harzölfarben».

18. Repertorium für Kunstwissenschaft IV (1881) S. 8 ff.: Schreiben an R. v. Eitelberger über die Herausgabe des Vatikanischen Manuskripts des libro di pittura von Lionardo da Vinci.

19. Repertorium für Kunstwissenschaft V (1882) S. 204 ff. über Lionardos Malerbuch.

20. Repertorium für Kunstwissenschaft VI (1883) S. 93 ff. über Lionardos Malerbuch.

21. Gegenwart, 1875, Nr. 31; 32; 34 «Ueber Publikum und die Quellen der Popularität».

22. Gegenwart, 1875, Nr. 41 «Das römische Künstlerstipendium».

23. Gegenwart, 1875, Nr. 46 «Das Studium der alten Meister und der «Geist» der Alten.»

24. Gegenwart, 1876, Nr. 5 u. 6 «Ueber moderne italienische Kunst».

(Nr. 21–24: Ohne Namen des Verfassers.)

25. Allgemeine Zeitung, Beilage 1891, Nr. 150 «Ein Beitrag zur wahren Aesthetik». (Anzeige von E. Brücke: «Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt«. Wien 1891.)

(Die Vollständigkeit dieses Verzeichnisses kann nicht verbürgt werden.)

